R33L56
1M92

Digitized by Google

THE LIBRARY
GIFT
FROM BARBARA BELL

IN MEMORY OF
DR. R. MOWRY BELL
CLASS 833L56
BOOK IM92
v.1

Digitized by Google

Lessings Werke.

Siebenter Band.

UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
LIBRARY

Stuttgart.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

1890.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF
MINNESOTA
LIBRARY

Druck der Hoffmann'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung. Leſſing und die Kunſt 1

Vorrede zu Friedrichs von Logau Sinngedichte. Zwölf Bücher. 1759. 5

Abhandlungen über die Fabel. 1759. 1777. . . . 11

Vorrede zu den Fabeln 13

Abhandlungen 16

I. Von dem Weſen der Fabel 16

II. Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel 48

III. Von der Einteilung der Fabeln 57

IV. Von dem Vortrage der Fabeln 70

V. Von einem beſondern Nutzen der Fabeln in den Schulen 80

Sophokles. 1760. [1790.] 85

Einleitung 87

Vorrede 89

Leben des Sophokles 90

Ausführung 93

Vorreden zu Das Theater des Herrn Diderot. 1760. 1781. 181

Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poeſie. Mit beiläufigen Erläuterungen verſchiedener Punkte der alten Kunſtgeſchichte. 1760. 185

Einleitung 187

982579

Digitized by Google

Einleitung.

Lessing und die Kunst.

Wie bei seinen Untersuchungen über die poetischen Gattungen ging Lessing auch bei denen über die Kunst, so weit thunlich, vom Altertume aus, nur daß ihn hier die alten Theoretiker weniger unterstützten, als Aristoteles in der Poetik. Da seine Anschauungen antiker Bildwerke verhältnismäßig gering waren, als er sich den Untersuchungen über die bildenden Künste zuwandte, so mußte er von vornherein das Material beschränken und den Kreis, in dem er sich bewegte, enger ziehen. Teils suchte er dem Mangel seiner Kenntnis antiker Bildwerke, bei dem ihm neuere Abbildungen und Beschreibungen nur ungenügenden Ersatz leisten konnten, durch Benutzung der im Altertum vorkommenden, also im Sinne des Altertums gehaltenen Schilderungen und Beurteilungen zu begegnen, teils wandte er die Untersuchung geschickt so, daß es ihm mehr auf die Poesie, als auf die Plastik ankommen mußte. Und in der That sind seine Untersuchungen, deren Höhepunkt der „Laokoon" bildet, mehr zum Schutz für die Poesie gegen die Überschätzung der bildenden Kunst geschrieben, als daß er auf die Betrachtung der letzteren selbst das Hauptgewicht gelegt hätte. Bezeichnender als sonst etwas giebt der Satz, den er bei der Unterscheidung des Altertumskrämers von dem Altertumskundigen hinwirft, seinen Standpunkt zu erkennen, der Satz, daß der Krämer die Scherben, der Kundige den Geist des Altertums geerbt habe und, ehe jener noch sage: So war das! schon wisse, ob es so sein können. Er, der sich nicht zu den Altertumskrämern rechnete, ging von dem allgemeinen Geiste des Altertums aus und trat, von diesem geleitet, an das einzelne Werk des Altertums, um es zu erkennen und zu beurteilen. Und da er das ganze Altertum im Dienste der Schönheit zu erblicken gewohnt war, stellte er den Satz auf, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei. Aber er sah sich zu Einschränkungen genötigt und unterschied deshalb zwischen Werken, die aus völliger Freiheit der Künstler hervorgegangen, und zwischen solchen, die durch äußerlichen Zwang, besonders des Kultus, bedingt gewesen seien. Mit diesem der Geschichte der alten Kunst widersprechenden Unter-

Digitized by Google

schiede zwischen dem Schönen und dem Bedeutenden konnte er seine Gegner leicht widerlegen und das, was ihm entgegengesetzt wurde, als eine durch äußern Zwang bedingte, nicht aus freier Wahl des Künstlers hervorgegangene Schöpfung zur Seite schieben, um dann von den Kunstwerken, die diesen Namen in seinem Sinne verdienten, Regeln herzuleiten, die nicht aus den notwendigen Gesetzen der Plastik, der Begrenzung der Idee in körperlichen Formen, abgeleitet werden konnten. Die Grundlage seiner Theorie der bildenden Künste beruhte also auf einer Fiktion, und die Theorie selbst konnte unmöglich zwingend sein; denn nur aus der reinen Wahrheit kann die zwingende Überzeugung hervortreten.

Es kam Lessing aber weniger auf die richtige Erkenntnis der plastischen Kunst, als auf die Beseitigung der dilettantischen Auffassung derselben und auf die Sonderung ihrer Gesetze von denen der Poesie an. Und nach beiden Richtungen hin war er, trotz jenes Grundirrtums, sehr vom Erfolg begünstigt.

Die Liebe zum Altertum war, in Deutschland wenigstens, kaum über die Liebhaberei hinausgekommen. Man sammelte, wo reichere Mittel zu Gebote standen, Überbleibsel der alten Kunst oder Abgüsse; wo die Mittel nicht so reichlich vorhanden waren, wenigstens die Beschreibungen, Abbildungen, einige geschnittene Steine oder Pasten, und ordnete diese wirklichen und vermeinten Schätze unter den Begriff griechischer und römischer Altertümer, die als Überreste des Altertums von relativ gleichem Werte waren. Die Erkenntnis der Kunst als solcher und ihrer Geschichte war noch in den ersten Anfängen. Man betrachtete die Werke der Kunst als Schmuck, nicht ihrer selbst wegen. Wo man aber über diese Form der Auffassung hinausging und die Kunst als solche zu würdigen suchte, folgte man einer verjährten Ansicht, welche die Poesie in einem Abhängigkeitsverhältnisse von der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei erscheinen ließ. Diese Ansicht, die schon in das Altertum selbst hinaufreicht, war von dem Engländer Joseph Spence (1747), entschiedener noch von dem Grafen Caylus (1757) ausgeführt, die beide die Malerei als Probierstein für den Dichter ausgaben und den Wert eines Gedichtes davon abhängig machten, wie weit es dem Maler Stoff biete. Dieselbe Anschauung brachte die schildernden Dichter in England und Deutschland hervor und lag der Theorie der Schweizer recht eigentlich zum Grunde. Auf der Kunstanschauung der Schweizer, Bodmers und Breitingers, fußte aber wiederum Winckelmann in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755), in welcher es ausdrücklich für nicht widersprechend gefunden wurde, daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es also den Malern möglich sei, den Dichtern zu folgen wie die Musik.

Digitized by Google

„Bald zwingt man," sagt Lessing, „die Poesie in die engen Schranken der Malerei, bald läßt man die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen." Diese Gleichstellung der Malerei und Poesie reizte Lessing zur Berichtigung ihrer Grenzen. Indem er rein aprioristisch aus den den beiden Künsten zu Gebote stehenden Mitteln, die er mit Mendelssohn in Bezug auf die bildende Kunst natürliche, in Bezug auf die Poesie willkürliche Zeichen nennt, die Bestimmung der Grenzen gewann, wollte er die Auffindung derselben dem Studium Homers zu verdanken haben, aus dem er in Wahrheit nur die Belege für seine Theorie sammelte, daß die Dichtung zu ihrer Aufgabe die Handlung habe, ein Satz, den er schon in seinen Abhandlungen über die Fabel aufgestellt und durchgeführt hatte. Im Laokoon ging nun Lessing von diesem Satze aus tief auf die Gebiete der bildenden Künste und der Dichtungsgattungen ein. Die ersteren, die er unter dem Worte Malerei zusammengreift, schränkte er auf einen einzigen Moment einer Handlung ein, der aus einem einzigen Gesichtspunkte aufgefaßt und kein bloß transitorischer, sondern ein solcher sein müsse, aus dem sich das Vorhergehende, wie das Folgende gleichmäßig erkläre. Der Poesie, die nicht wie die Malerei durch Körper, sondern durch Laute rede, wies er die fortschreitende Nachbildung einer Handlung zu, deren Bewegung jeder einzelne Moment derselben untergeordnet sein müsse. Dabei entwickelt er Unterschiede zwischen der epischen Poesie, die, weil sie erzählt, nur gebrochen durch das geistige Aug' und Ohr wirkt, und zwischen der dramatischen Dichtung, die, weil sie vorstellt, ihre Wirkungen durch das leibliche Aug' und Ohr erreicht, und während jene, die berichtende, sich vieles erlauben darf oder ersparen kann, was der dramatischen gestattet oder versagt ist, hat diese, die vorstellende, enger gezogene Grenzen, weil sie, der Malerei sich nähernd, zwar durch Laute, wie die epische Dichtung, aber zugleich durch Körper, wie die bildende Kunst, wirkt, und nicht wie jene gebrochen die Handlung in der Vergangenheit, sondern selbst die Handlung der Vergangenheit unmittelbar als lebendig bewegte Gegenwart vor Aug' und Ohr bringt. Er kann dabei nicht vermeiden, auf die verschiedenartige Darstellung der Leidenschaften, besonders des Pathetischen einzugehen, dessen Ausdruck er nicht auf dasjenige eingeengt wissen will, was die staunende Bewunderung der Zuschauer erweckt, wie es bei den Franzosen der Brauch war, dem er vielmehr so weite Grenzen giebt, als die reine Menschheit im Sinne des Altertums reicht. Diese aber geht, so weit die Kunst sich ihrer bedienen darf, nicht über die Grenzen der Schönheit hinaus. Und während die Malerei der körperlichen Schönheit nicht entbehren kann, ist sie für die Poesie, bei der stets der Gedanke die Hauptsache bleibt, von untergeordnetem Werte, da sie dem Dichter, dem das ganze unermeßliche Reich

Digitized by Google

der Vollkommenheit zur Nachahmung offen steht, nur eins von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er für seine Personen zu interessieren weiß. Lessing geht noch weiter und nimmt für die Poesie das Recht in Anspruch, auch die Häßlichkeit, die von der Malerei gänzlich ausgeschlossen ist, in den Kreis ihrer Gegenstände aufzunehmen, und mit dem Häßlichen das Schreckliche, das als schädliche Häßlichkeit entwickelt wird (während aus der unschädlichen Häßlichkeit das Lächerliche entsteht), also nur Mittel zur Erreichung eines bestimmten Zwecks sein kann, nicht Selbstzweck der Poesie und gar kein Gegenstand der Malerei als schöner Kunst. Ja Lessing geht noch einen Schritt weiter, indem er auch das Ekelhafte, das mit dem Schrecklichen verbunden zum Gräßlichen wird, als poetisches Mittel gestattet, aber wiederum nur als Mittel des epischen Dichters, der nur gebrochen wirkt, nicht des dramatischen, dessen Wirkung unmittelbar ist. Und wie er hier die Schranken der Poesie weiter auseinander rückt, zieht er die der Malerei enger, indem er die natürlichen Zeichen, deren sich dieselbe bedienen muß, in adäquate und wirklich-natürliche scheidet, und alles, was mit den letzteren dargestellt wird, die der Einbildungskraft in adäquate erst zu verwandeln überlassen bleibt, als Erzeugnis einer niedrigeren Gattung der Kunst bezeichnet, also alles, was in verjüngtem Maßstabe gehalten erscheint, besonders also Miniaturen und geschnittene Steine, daneben aber auch die Allegorie, welche die natürlichen Zeichen mit willkürlichen vermischt. Ja er geht so weit, die historische Malerei, bei der die Schönheit nicht die einzige Absicht des Künstlers ist, auf eine geringere Stufe zu stellen und gleichsam zu einer prosaischen Malerei zu machen im Gegensatz zu der poetischen, die allein die Schönheit zur Absicht hat. Denselben Unterschied der Grade wollte er in den späteren Teilen auch bei der Poesie durchführen und die dramatische Poesie als die höchste aufstellen. Diesen Teil seiner Ästhetik behandelte er dann in der Dramaturgie, die eigentlich seinen theoretischen Höhepunkt bildet. Dort wie hier ging er von einer aprioristischen Auffassung aus, die er durch die Schriftsteller des Altertums bestätigen ließ und dann als von dorther erworbene Erkenntnis darlegte. Durch die strenge Methode der Betrachtung und durch die Genauigkeit, mit welcher er jede angeführte Stelle untersuchte, schob er das bloße dilettantische Gerede zur Seite und brachte eine reine Auffassung der Kunst, unabhängig von der Verwendung ihrer Erzeugnisse, zur Geltung.

K. Goedeke.

Digitized by Google

Vorrede

zu

Friedrichs von Logau Sinngedichte.

Zwölf Bücher.

Mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters herausgegeben von **C. W. Ramler** und **G. E. Lessing.**

Friedrich von Logau, der gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts, unter dem Namen Salomon von Golau, deutscher Sinngedichte drei Tausend herausgegeben hat, ist mit allem Rechte für einen von unsern besten Opitzischen Dichtern zu halten; und dennoch zweifeln wir sehr, ob er vielen von unsern Lesern weiter als dem Namen nach bekannt sein wird.

Wir können uns dieses Zweifels wegen auf verschiedene Umstände berufen. Ein ganzes Jahrhundert, und drüber, haben sich die Liebhaber mit einer einzigen Auflage dieses Dichters beholfen; in wie vieler Händen kann er also noch sein? Und wenn selbst Wernike keinen kennen will, der es gewagt habe, in einer von den lebendigen Sprachen ein ganzes Buch voll Sinngedichte zu schreiben; wenn er dem Urteile seines Lehrers, des berühmten Morhofs, daß insbesondere die deutsche Sprache, ihrer vielen Umschweife wegen, zu dieser Gattung von Gedichten nicht bequem zu sein scheine, kein Beispiel entgegen zu stellen weiß: so kann er unsern Logau, seinen besten, seinen einzigen Vorgänger, wohl schwerlich gekannt haben. Ist er aber schon damals in solcher Vergessenheit gewesen, wer hätte ihn in dem nachfolgenden Zeitalter wohl

Digitized by Google

daraus gerissen? Ein Meister, oder ein John gewiß nicht, die ihn zwar nennen, die auch Beispiele aus ihm anführen, aber so unglückliche Beispiele, daß sie unmöglich einem Leser können Lust gemacht haben, sich näher nach ihm zu erkundigen.

Wir könnten eine lange Reihe von Kunstrichtern, von Lehrern der Poesie, von Sammlern der gelehrten Geschichte anführen, die alle seiner entweder gar nicht, oder mit merklichen Fehlern gedenken. Allein wozu sollten uns die Beweise dienen, daß Logau unbekannt gewesen ist? Ein jeder Leser, der ihn nicht kennt, glaubt uns dieses auch ohne Beweis.

Was man mit besserm Rechte von uns erwarten dürfte, wäre eine umständliche Lebensbeschreibung dieses würdigen Mannes. Und wie sehr würden wir uns freuen, wenn wir dieser Erwartung ein Genügen leisten könnten! So aber sind alle unsere Nachforschungen nur schlecht belohnt worden; und wir haben wenig mehr als folgendes von ihm entdecken können.

Das Geschlecht derer von Logau, oder Logaw, ist eines von den ältesten adligen Geschlechtern Schlesiens. Ihr Stammhaus, Altendorf, liegt in dem Fürstentum Schweidnitz. Chr. Gryphius sagt, es sei aus böhmischen oder schlesischen Geschichtschreibern zu erweisen, daß schon in dem sechzehnten Jahrhunderte Freiherren von Logau unter den Kaisern Karl V. und Ferdinand I. ansehnliche Kriegesbedienungen bekleidet hätten. Auch blühte unter der Regierung des erstern George von Logau auf Schlaupitz, einer der besten lateinischen Dichter seiner Zeit, dem wir die erste Ausgabe des Gratius und Nemesianus zu danken haben. Desgleichen besaß um eben diese Zeit Kaspar von Logau, den Lucä und andere mit nur gedachtem George verschiedentlich verwechseln, den bischöflichen Stuhl zu Breslau.

Unser Friedrich von Logau ward, zufolge seiner Grabschrift, die uns Cunrad aufbehalten hat, im Monat Junius des Jahres 1604 geboren. Seine Eltern und den

Digitized by Google

Ort seiner Geburt finden wir nirgends benannt; auch nirgends einige Nachricht von seiner Erziehung, wo er studieret, ob er gereiset u. s. w. Wir finden seiner nicht eher, als in Diensten des Herzogs zu Liegnitz und Brieg, Ludewigs IV. gedacht.

Man beliebe sich aus der Geschichte zu erinnern, daß Johann Christian, Herzog von Brieg, drei Söhne hinterließ, die nach seinem 1639 erfolgten Tode das Herzogtum gemeinschaftlich besaßen, doch so, daß jeder von ihnen seine eigenen Räte hatte. Unter den Räten des zweiten, des gedachten Ludewigs, befand sich unser von Logau. Als aber 1653 ihres Vaters Bruder, George Rudolph, starb und die Fürstentümer Liegnitz und Wohlau an sie fielen, fanden sie das Jahr darauf für gut, sich durch das Los auseinander zu setzen. Ludewig bekam Liegnitz, wohin er nunmehr seinen Sitz verlegte und seinen Logau als Kanzeleirat mit sich nahm.

Die Liebe zur Poesie muß sich zeitig bei ihm geäußert haben. Er sagt uns in einem von seinen Sinngedichten selbst, daß er in seiner Jugend verliebte Gedichte geschrieben habe, die ihm in den Unruhen des Krieges von Händen gekommen wären. Nach der Zeit erlaubten ihm seine Geschäfte allzukurze Erholungen, als daß er sich in größern Gedichten, als das kleine Epigramma ist, hätte versuchen können. Unterdessen hat er es in dieser geringern Gattung so weit gebracht, als man es nur immer bringen kann, und es ist unwidersprechlich, daß wir in ihm allein einen Martial, einen Catull und Dionysius Cato besitzen.

Er gab anfangs nur eine Sammlung von zweihundert Sinngedichten ans Licht, die, wie er selbst sagt, wohl aufgenommen worden. Wir haben sie nirgends auftreiben können, und wer weiß, ob sie gar mehr in der Welt ist? Die vollständige Sammlung, die den schon erwähnten Titel: Salomons von Golau deutscher Sinngedichte drei Tausend

Digitized by Google

führet, ist zu Breslau, in Verlag Kaspar Kloßmanns, gedruckt, und macht einen Oktavband von ungefähr drei Alphabeten aus. Das Jahr des Drucks finden wir nirgends darin ausdrücklich angezeigt. Es muß aber das Jahr 1654 gewesen sein, welches sich aus verschiednen Sinngedichten schließen läßt, und von den Bücherkennern bestätiget wird. Da unterdessen Sinapius sagt, daß Logau seine Sinngedichte im Jahr 1638 herausgegeben habe, so wird man dieses nicht unwahrscheinlich von der ersten kleinen Sammlung verstehen können.

Er war ein Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft, in die er 1648 unter dem Namen des Verkleinernden aufgenommen ward. Wenn der Sprossende, in seiner Beschreibung dieser Gesellschaft, ihn unter diejenigen Glieder nicht rechnet, die sich durch Schriften gezeiget haben, so ist dieses wohl ein abermaliger Beweis, daß das Publikum seine Sinngedichte sehr bald vergessen hat.

Er starb zu Liegnitz, den 5. Julius im Jahr 1655, und hinterließ aus einer zweiten Ehe einen einzigen Sohn. Es war dieses der Freiherr Balthasar Friedrich von Logau, der Freund des Herrn von Lohenstein, und der Mäcen des jüngern Gryphius.

Wir wollen nunmehr von unsrer neuen Ausgabe das Nötige sagen. Die ganze Anzahl der Sinngedichte unsers Logau beläuft sich, außer einigen eingeschobenen größern Poesien, auf dreitausend fünfhundert und dreiundfunfzig, indem zu dem zweiten und dritten Tausend noch Zugaben und Anhänge gekommen sind. Ist es wahrscheinlich, ist es möglich, daß sie alle gut sein können? Unsere wahre Meinung zu sagen, diese ungeheuere Menge ist vielleicht eine von den vornehmsten Ursachen, warum der ganze Dichter vernachlässiget worden ist. Denn es konnte leicht kommen, daß die Neugierde das Buch siebenmal aufschlug, und siebenmal etwas sehr Mittelmäßiges fand.

Wir ließen es also unsere erste Sorge sein, ihn dieses

Digitized by Google

nachteiligen Reichtums zu entladen. Wir haben ihn fast auf sein Dritteil herabgesetzt; und das ist unter allen Nationen immer ein sehr vortrefflicher Dichter, von dessen Gedichten ein Dritteil gut ist. Deswegen wollen wir aber nicht sagen, daß alle beibehaltenen Stücke Meisterstücke sind; genug, daß in dem unbeträchtlichsten noch stets etwas zu finden sein wird, warum es unserer Wahl wert gewesen. Ist es nicht allezeit Witz, so ist es doch allezeit ein guter und großer Sinn, ein poetisches Bild, ein starker Ausdruck, eine naive Wendung, und dergleichen. Auch wird das schlechteste noch immer dazu dienen, dem Leser zu zeigen, wie wenig er den Verlust der übrigen Stücke zu bedauern hat.

Es ist uns ein Exemplar unsers Dichters zu Händen gekommen, das sich aus der Stollischen Bibliothek herschreibt, und in welchem hier und da eine unnatürliche, harte Wortfügung mit der Feder geändert worden war. Der Zug der Schrift wäre alt genug, es für die eigene Hand des Herrn von Logau zu halten. Doch dazu gehören stärkere Beweise, und wir wollen es also nicht behaupten. Unterdessen haben wir doch für gut befunden, einige von diesen Änderungen anzunehmen, und einige, ihnen zufolge, selbst zu wagen. Der Leser stößt nirgends so ungern an, als in einem Sinngedichte, welches allzukurz ist, als daß man die Unebenheiten darin übersehen könnte.

Wir sind uns bewußt, daß wir durch diese wenigen und geringen Veränderungen den alten Dichter nicht im geringsten moderner gemacht haben; wir sind ihm nur da ein wenig zu Hilfe gekommen, wo wir ihn allzuweit unter seiner eignen reinen Leichtigkeit fanden; und haben es alsdann in dem Geiste seiner eignen Sprache zu thun gesucht.

Wie groß unsere Hochachtung für diese seine alte Sprache ist, wird man aus unsern Anmerkungen darüber, die wir in Gestalt eines Wörterbuchs dem Werke beigefügt haben, deutlich genug erkennen. Ähnliche Wörterbücher über alle unsere guten

Digitized by Google

Schriftsteller würden, ohne Zweifel, der erste nähere Schritt zu einem allgemeinen Wörterbuche unsrer Sprache sein. Wir haben die Bahn hierin, wo nicht brechen, doch wenigstens zeigen wollen.

Endlich können wir unsern Lesern auch nicht verbergen, daß bereits vor mehr als funfzig Jahren ein Ungenannter eine ähnliche Arbeit mit unserm Logau unternommen gehabt. Er hat nämlich (1702) S. v. G. auferweckte Gedichte herausgegeben. Dieser Titel ist der letzte unwidersprechlichste Beweis, daß diese Sinngedichte damals schon begraben gewesen sind. Allein dieser Ungenannte war vielleicht schuld, daß unser Logau noch tiefer in die Vergessenheit geriet, und nunmehr mit Recht zu einer neuen Begrabung verdammt werden konnte. Derjenige Teil seiner Gedichte, welchen man, ohne Wahl, auferweckt hat, ist nicht allein mit unendlich schlechten und pöbelhaften Stücken vermischt worden; sondern die Logauischen selbst sind dergestalt verlängert, verkürzt, verändert worden, daß Nachdruck, Feinheit, Witz, alle Sprachrichtigkeit, ein jeder guter poetischer Name, eine jede gute Eigenschaft des Dichters, ja oft der Menschenverstand selber verloren gegangen ist. Wir führen keine Exempel an, um unsern Lesern den Ekel zu ersparen.

Werden die Liebhaber der Poesie an unserm alten Dichter einigen Geschmack finden: so freuen wir uns, daß dadurch die Beschuldigung immer mehr entkräftet werden wird, als ob wir Neuern allbereits von der Bahn des Natürlichschönen abgewichen wären, und nichts mehr empfinden könnten, als was auf einer gewissen Seite übertrieben ist.

Berlin,
den 15. Mai
1759.

Die Herausgeber.

Digitized by Google

Abhandlungen über die Fabel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede zu den Fabeln.

Ich warf, vor Jahr und Tag, einen kritischen Blick auf meine Schriften. Ich hatte ihrer lange genug vergessen, um sie völlig als fremde Geburten betrachten zu können. Ich fand, daß man noch lange nicht so viel Böses davon gesagt habe, als man wohl sagen könnte, und beschloß, in dem ersten Unwillen, sie ganz zu verwerfen.

Viel Überwindung hätte mich die Ausführung dieses Entschlusses gewiß nicht gekostet. Ich hatte meine Schriften nie der Mühe wert geachtet, sie gegen irgend jemanden zu verteidigen; so ein leichtes und gutes Spiel mir auch oft der allzu elende Angriff dieser und jener würde gemacht haben. Dazu kam noch das Gefühl, daß ich itzt meine jugendlichen Vergehungen durch bessere Dinge gut machen, und endlich wohl gar in Vergessenheit bringen könnte.

Doch indem fielen mir so viel freundschaftliche Leser ein. — Soll ich selbst Gelegenheit geben, daß man ihnen vorwerfen kann, ihren Beifall an etwas *ganz* Unwürdiges verschwendet zu haben? Ihre nachsichtsvolle Aufmunterung erwartet von mir ein anderes Betragen. Sie erwartet, und sie verdienet, daß ich mich bestrebe, sie, wenigstens nach der Hand, recht haben zu lassen; daß ich so viel Gutes nunmehr wirklich in meine Schriften so glücklich hineinlege, daß sie es im voraus darin bemerkt zu haben scheinen können. — Und so nahm ich mir vor, was ich erst *verwerfen* wollte, lieber so viel als möglich zu *verbessern*. — Welche Arbeit! —

Digitized by Google

Ich hatte mich bei keiner Gattung von Gedichten länger verweilet, als bei der Fabel. Es gefiel mir auf diesem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral. Ich hatte die alten und neuen Fabulisten so ziemlich alle, und die besten von ihnen mehr als einmal gelesen. Ich hatte über die Theorie der Fabel nachgedacht. Ich hatte mich oft gewundert, daß die gerade auf die Wahrheit führende Bahn des Äsopus von den Neuern, für die blumenreichern Abwege der schwatzhaften Gabe zu erzählen, so sehr verlassen werde. Ich hatte eine Menge Versuche in der einfältigen Art des alten Phrygiers gemacht. — Kurz, ich glaubte mich in diesem Fache so reich, daß ich vors erste meinen Fabeln mit leichter Mühe eine neue Gestalt geben könnte.

Ich griff zum Werke. — Wie sehr ich mich aber wegen der leichten Mühe geirret hatte, das weiß ich selbst am besten. Anmerkungen, die man während dem Studieren macht, und nur aus Mißtrauen in sein Gedächtnis auf das Papier wirft; Gedanken, die man sich nur zu haben begnügt, ohne ihnen durch den Ausdruck die nötige Präcision zu geben; Versuchen, die man nur zu seiner Übung waget, — — fehlet noch sehr viel zu einem Buche. Was nun endlich für eines daraus geworden; — hier ist es!

Man wird nicht mehr als sechse von meinen alten Fabeln darin finden; die sechs prosaischen nämlich, die mir der Erhaltung am wenigsten unwert schienen. Die übrigen gereimten mögen auf eine andere Stelle warten. Wenn es nicht gar zu sonderbar gelassen hätte, so würde ich sie in Prosa aufgelöset haben.

Ohne übrigens eigentlich den Gesichtspunkt, aus welchem ich am liebsten betrachtet zu sein wünschte, vorzuschreiben, ersuche ich bloß meinen Leser, die Fabeln nicht ohne die Abhandlungen zu beurteilen. Denn ob ich gleich weder diese jenen, noch jene diesen zum Besten geschrieben habe; so entlehnen doch beide, als Dinge, die zu Einer Zeit in Einem

Digitized by Google

Kopfe entsprungen, allzuviel voneinander, als daß sie einzeln und abgesondert noch eben dieselben bleiben könnten. Sollte er auch schon dabei entdecken, daß meine Regeln mit meiner Ausübung nicht allezeit übereinstimmen: was ist es mehr? Er weiß von selbst, daß das Genie seinen Eigensinn hat; daß es den Regeln selten mit Vorsatz folget; und daß diese seine wollüstigen Auswüchse zwar beschneiden, aber nicht hemmen sollen. Er prüfe also in den Fabeln seinen Geschmack, und in den Abhandlungen meine Gründe. —

Ich wäre willens, mit allen übrigen Abteilungen meiner Schriften, nach und nach, auf gleiche Weise zu verfahren. An Vorrat würde es mir auch nicht fehlen, den unnützen Abgang dabei zu ersetzen. Aber an Zeit, an Ruhe — — Nichts weiter! Dieses Aber gehöret in keine Vorrede; und das Publikum danket es selten einem Schriftsteller, wenn er es auch in solchen Dingen zu seinem Vertrauten zu machen gedenkt. — So lange der Virtuose Anschläge fasset, Ideen sammlet, wählet, ordnet, in Plane verteilet: so lange genießt er die sich selbst belohnenden Wollüste der Empfängnis. Aber sobald er einen Schritt weiter gehet, und Hand anleget, seine Schöpfung auch außer sich darzustellen: sogleich fangen die Schmerzen der Geburt an, welchen er sich selten ohne alle Aufmunterung unterziehet. —

Eine Vorrede sollte nichts enthalten, als die Geschichte des Buchs. Die Geschichte des meinigen war bald erzählt, und ich müßte hier schließen. Allein, da ich die Gelegenheit, mit meinen Lesern zu sprechen, so selten ergreife, so erlaube man mir, sie einmal zu mißbrauchen. — Ich bin gezwungen, mich über einen bekannten Skribenten zu beklagen. Herr Dusch hat mich durch seine bevollmächtigten Freunde seit geraumer Zeit auf eine sehr nichtswürdige Art mißhandeln lassen. Ich meine mich, den Menschen; denn daß es seiner siegreichen Kritik gefallen hat, mich, den Schriftsteller, in die Pfanne zu hauen, das würde ich mit keinem Worte rügen. Die Ursache seiner Erbitterung sind verschiedene Kritiken, die man in der Biblio-

Digitized by Google

thek der schönen Wissenschaften, und in den Briefen die neueste Litteratur betreffend, über seine Werke gemacht hat, und er auf meine Rechnung schreibet. Ich habe ihn schon öffentlich von dem Gegenteile versichern lassen; die Verfasser der Bibliothek sind auch nunmehr genugsam bekannt; und wenn diese, wie er selbst behauptet, zugleich die Verfasser der Briefe sind: so kann ich gar nicht begreifen, warum er seinen Zorn an mir ausläßt. Vielleicht aber muß ein ehrlicher Mann, wie er, wenn es ihn nicht töten soll, sich seiner Galle gegen einen Unschuldigen entladen; und in diesem Falle stehe ich seiner Kunstrichterei, und dem Aberwitze seiner Freunde und seiner Freundinnen, gar gern noch ferner zu Diensten, und widerrufe meine Klage.

Abhandlungen.

I. Von dem Wesen der Fabel.

Jede Erdichtung, womit der Poet eine gewisse Absicht verbindet, heißt seine Fabel. So heißt die Erdichtung, welche er durch die Epopöe, durch das Drama herrschen läßt, die Fabel seiner Epopöe, die Fabel seines Drama.

Von diesen Fabeln ist hier die Rede nicht. Mein Gegenstand ist die sogenannte Äsopische Fabel. Auch diese ist eine Erdichtung; eine Erdichtung, die auf einen gewissen Zweck abzielet.

Man erlaube mir, gleich anfangs einen Sprung in die Mitte meiner Materie zu thun, um eine Anmerkung daraus herzuholen, auf die sich eine gewisse Einteilung der Äsopischen Fabel gründet, deren ich in der Folge zu oft gedenken werde, und die mir so bekannt nicht scheinet, daß ich sie, auf gut Glück, bei meinen Lesern voraussetzen dürfte.

Digitized by Google

Äsopus machte die meisten seiner Fabeln bei wirklichen Vorfällen. Seine Nachfolger haben sich dergleichen Vorfälle meistens erdichtet, oder auch wohl an ganz und gar keinen Vorfall, sondern bloß an diese oder jene allgemeine Wahrheit, bei Verfertigung der ihrigen, gedacht. Diese begnügten sich folglich, die allgemeine Wahrheit durch die erdichtete Geschichte ihrer Fabel erläutert zu haben; wenn jener noch über dieses die Ähnlichkeit seiner erdichteten Geschichte mit dem gegenwärtigen wirklichen Vorfalle faßlich machen, und zeigen mußte, daß aus beiden, sowohl aus der erdichteten Geschichte als dem wirklichen Vorfalle, sich eben dieselbe Wahrheit bereits ergebe, oder gewiß ergeben werde.

Und hieraus entspringt die Einteilung in einfache und zusammengesetzte Fabeln.

Einfach ist die Fabel, wenn ich aus der erdichteten Begebenheit derselben bloß irgend eine allgemeine Wahrheit folgern lasse. — „Man machte der Löwin den Vorwurf, daß sie „nur ein Junges zur Welt brächte. Ja, sprach sie, nur eines; „aber einen Löwen." — Die Wahrheit, welche in dieser Fabel liegt, ὅτι το καλον οὐκ ἐν πληθει, ἀλλ' ἀρετῃ, leuchtet sogleich in die Augen; und die Fabel ist einfach, wenn ich es bei dem Ausdrucke dieses allgemeinen Satzes bewenden lasse.

Zusammengesetzt hingegen ist die Fabel, wenn die Wahrheit, die sie uns anschauend zu erkennen giebt, auf einen wirklich geschehenen, oder doch als wirklich geschehen angenommenen Fall weiter angewendet wird. — „Ich mache, sprach ein „höhnischer Reimer zu dem Dichter, in einem Jahre sieben „Trauerspiele; aber du? In sieben Jahren eines! Recht; nur „eines! versetzte der Dichter; aber eine Athalie!" — Man mache dieses zur Anwendung der vorigen Fabel, und die Fabel wird zusammengesetzt. Denn sie besteht nunmehr gleichsam aus zwei Fabeln, aus zwei einzeln Fällen, in welchen beiden ich die Wahrheit eben desselben Lehrsatzes bestätiget finde.

Diese Einteilung aber — kaum brauche ich es zu erinnern

Digitized by Google

— beruhet nicht auf einer wesentlichen Verschiedenheit der Fabeln selbst; sondern bloß auf der verschiedenen Bearbeitung derselben. Und aus dem Exempel schon hat man es ersehen, daß eben dieselbe Fabel bald einfach, bald zusammengesetzt sein kann. Bei dem Phädrus ist die Fabel von dem kreißenden Berge eine einfache Fabel.

— — — Hoc scriptum est tibi,
Qui magna cum minaris, extricas nihil.

Ein jeder, ohne Unterschied, der große und fürchterliche Anstalten einer Nichtswürdigkeit wegen macht; der sehr weit ausholt, um einen sehr kleinen Sprung zu thun; jeder Prahler, jeder vielversprechende Thor, von allen möglichen Arten, siehet hier sein Bild! Bei unserm Hagedorn aber, wird eben dieselbe Fabel zu einer zusammengesetzten Fabel, indem er einen gebärenden schlechten Poeten zu dem besondern Gegenbilde des kreißenden Berges macht.

Ihr Götter rettet! Menschen flieht!
Ein schwangrer Berg beginnt zu kreißen,
Und wird itzt, eh' man sich's versieht,
Mit Sand und Schollen um sich schmeißen ꝛc.
— — — — — — —
Suffenus schwitzt und lärmt und schäumt:
Nichts kann den hohen Eifer zähmen;
Er stampft, er knirscht? warum? er reimt,
Und will itzt den Homer beschämen ꝛc.
— — — — — —
Allein gebt acht, was kömmt heraus?
Hier ein Sonett, dort eine Maus.

Diese Einteilung also, von welcher die Lehrbücher der Dichtkunst ein tiefes Stillschweigen beobachten, ungeachtet ihres mannigfaltigen Nutzens in der richtigern Bestimmung verschiedener Regeln: diese Einteilung, sage ich, vorausgesetzt; will ich mich auf den Weg machen. Es ist kein unbetretener Weg. Ich sehe eine Menge Fußstapfen vor mir, die ich zum Teil

Digitized by Google

untersuchen muß, wenn ich überall sichere Tritte zu thun gedenke. Und in dieser Absicht will ich sogleich die vornehmsten Erklärungen prüfen, welche meine Vorgänger von der Fabel gegeben haben.

De la Motte.

Dieser Mann, welcher nicht sowohl ein großes poetisches Genie, als ein guter, aufgeklärter Kopf war, der sich an mancherlei wagen, und überall erträglich zu bleiben hoffen durfte, erklärt die Fabel durch eine unter die Allegorie einer Handlung versteckte Lehre.

Als sich der Sohn des stolzen Tarquinius bei den Gabiern nunmehr festgesetzt hatte, schickte er heimlich einen Boten an seinen Vater, und ließ ihn fragen, was er weiter thun solle? Der König, als der Bote zu ihm kam, befand sich eben auf dem Felde, hub seinen Stab auf, schlug den höchsten Mohnstengeln die Häupter ab, und sprach zu dem Boten: Geh', und erzähle meinem Sohne, was ich itzt gethan habe! Der Sohn verstand den stummen Befehl des Vaters, und ließ die vornehmsten der Gabier hinrichten. — Hier ist eine allegorische Handlung; — hier ist eine unter die Allegorie dieser Handlung versteckte Lehre: aber ist hier eine Fabel? Kann man sagen, daß Tarquinius seine Meinung dem Sohne durch eine Fabel habe wissen lassen? Gewiß nicht!

Jener Vater, der seinen uneinigen Söhnen die Vorteile der Eintracht an einem Bündel Ruten zeigte, das sich nicht anders als stückweise zerbrechen lasse, machte der eine Fabel?

Aber wenn eben derselbe Vater seinen uneinigen Söhnen erzählt hätte, wie glücklich drei Stiere, solange sie einig waren, den Löwen von sich abhielten, und wie bald sie des Löwen Raub wurden, als Zwietracht unter sie kam, und jeder sich seine eigene Weide suchte: alsdann hätte doch der Vater seinen Söhnen ihr Bestes in einer Fabel gezeigt? Die Sache ist klar.

Folglich ist es ebenso klar, daß die Fabel nicht bloß

Digitized by Google

eine allegorische Handlung, sondern die Erzählung einer solchen Handlung sein kann. Und dieses ist das erste, was ich wider die Erklärung des de la Motte zu erinnern habe.

Aber was will er mit seiner Allegorie? — Ein so fremdes Wort, womit nur wenige einen bestimmten Begriff verbinden, sollte überhaupt aus einer guten Erklärung verbannt sein. — Und wie, wenn es hier gar nicht einmal an seiner Stelle stünde? Wenn es nicht wahr wäre, daß die Handlung der Fabel an sich selbst allegorisch sei? Und wenn sie es höchstens unter gewissen Umständen nur werden könnte.

Quintilian lehret: Ἀλληγορια, quam inversionem interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium. Die Allegorie sagt das nicht, was sie nach den Worten zu sagen scheinet, sondern etwas anders. Die neuern Lehrer der Rhetorik erinnern, daß dieses etwas andere auf etwas anderes Ähnliches einzuschränken sei, weil sonst auch jede Ironie eine Allegorie sein würde. Die letztern Worte des Quintilians, ac etiam interim contrarium, sind ihnen hierin zwar offenbar zuwider: aber es mag sein.

Die Allegorie sagt also nicht, was sie den Worten nach zu sagen scheinet, sondern etwas Ähnliches. Und die Handlung der Fabel, wenn sie allegorisch sein soll, muß das auch nicht sagen, was sie zu sagen scheinet, sondern nur etwas Ähnliches?

Wir wollen sehen! — „Der Schwächere wird gemeiniglich ein Raub des Mächtigern." Das ist ein allgemeiner Satz, bei welchem ich mir eine Reihe von Dingen gedenke, deren eines immer stärker ist als das andere; die sich also, nach der Folge ihrer verschiednen Stärke, untereinander aufreiben können. Eine Reihe von Dingen! Wer wird lange und gern den öden Begriff eines Dinges denken, ohne auf dieses oder jenes besondere Ding zu fallen, dessen Eigenschaften ihm ein deutliches Bild gewähren? Ich will will also auch hier, anstatt dieser Reihe von unbestimmten

Digitized by Google

Dingen, ein Reihe bestimmter, wirklicher Dinge annehmen. Ich könnte mir in der Geschichte eine Reihe von Staaten oder Königen suchen; aber wie viele sind in der Geschichte so bewandert, daß sie, sobald ich meine Staaten oder Könige nur nennte, sich der Verhältnisse, in welchen sie gegeneinander an Größe und Macht gestanden, erinnern könnten? Ich würde meinen Satz nur wenigen faßlicher gemacht haben; und ich möchte ihn gern allen so faßlich als möglich machen. Ich falle auf die Tiere; und warum sollte ich nicht eine Reihe von Tieren wählen dürfen; besonders wenn es allgemein bekannte Tiere wären? Ein Auerhahn — ein Marder — ein Fuchs — ein Wolf — Wir kennen diese Tiere; wir dürfen sie nur nennen hören, um sogleich zu wissen, welches das stärkere oder das schwächere ist. Nunmehr heißt mein Satz: der Marder frißt den Auerhahn; der Fuchs den Marder; den Fuchs der Wolf. Er frißt? Er frißt vielleicht auch nicht. Das ist mir noch nicht gewiß genug. Ich sage also: er fraß. Und siehe, mein Satz ist zur Fabel geworden!

Ein Marder fraß den Auerhahn;
Den Marder würgt' ein Fuchs; den Fuchs des Wolfes Zahn.

Was kann ich nun sagen, daß in dieser Fabel für eine Allegorie liege? Der Auerhahn, der Schwächste; der Marder, der Schwache; der Fuchs, der Starke; der Wolf, der Stärkste. Was hat der Auerhahn mit dem Schwächsten, der Marder mit dem Schwachen u. s. w. hier Ähnliches? Ähnliches! Gleichet hier bloß der Fuchs dem Starken und der Wolf dem Stärksten; oder ist jener hier der Starke, so wie dieser der Stärkste? Er ist es. — Kurz; es heißt die Worte auf eine kindische Art mißbrauchen, wenn man sagt, daß das Besondere mit seinem Allgemeinen, das Einzelne mit seiner Art, die Art mit ihrem Geschlechte eine Ähnlichkeit habe. Ist dieser Windhund einem Windhunde überhaupt, und ein Windhund überhaupt einem Hunde

Digitized by Google

ähnlich? Eine lächerliche Frage! — Findet sich nun aber unter den bestimmten Subjekten der Fabel und den allgemeinen Subjekten ihres Satzes keine Ähnlichkeit, so kann auch keine Allegorie unter ihnen statt haben. Und das Nämliche läßt sich auf die nämliche Art von den beiderseitigen Prädikaten erweisen.

Vielleicht aber meinet jemand, daß die Allegorie hier nicht auf der Ähnlichkeit zwischen den bestimmten Subjekten oder Prädikaten der Fabel und den allgemeinen Subjekten oder Prädikaten des Satzes, sondern auf der Ähnlichkeit der Arten, wie ich eben dieselbe Wahrheit itzt durch die Bilder der Fabel, und itzt vermittelst der Worte des Satzes erkenne, beruhe. Doch das ist so viel als nichts. Denn käme hier die Art der Erkenntnis in Betrachtung, und wollte man bloß wegen der anschauenden Erkenntnis, die ich vermittelst der Handlung der Fabel von dieser oder jener Wahrheit erhalte, die Handlung allegorisch nennen: so würde in allen Fabeln ebendieselbe Allegorie sein, welches doch niemand sagen will, der mit diesem Worte nur einigen Begriff verbindet.

Ich befürchte, daß ich von einer so klaren Sache viel zu viel Worte mache. Ich fasse daher alles zusammen und sage: die Fabel, als eine einfache Fabel, kann unmöglich allegorisch sein.

Man erinnere sich aber meiner obigen Anmerkung, nach welcher eine jede einfache Fabel auch eine zusammengesetzte werden kann. Wie wenn sie alsdann allegorisch würde? Und so ist es. Denn in der zusammengesetzten Fabel wird ein Besonderes gegen das andre gehalten; zwischen zwei oder mehr Besondern, die unter ebendemselben Allgemeinen begriffen sind, ist die Ähnlichkeit unwidersprechlich, und die Allegorie kann folglich stattfinden. Nur muß man nicht sagen, daß die Allegorie zwischen der Fabel und dem moralischen Satze sich befinde. Sie befindet sich zwischen der Fabel und dem wirklichen Falle, der zu der Fabel Gelegenheit gegeben

Digitized by Google

hat, insofern sich aus beiden ebendieselbe Wahrheit ergiebt. — Die bekannte Fabel vom Pferde, das sich von dem Manne den Zaum anlegen ließ und ihn auf seinen Rücken nahm, damit er ihm nur in seiner Rache, die es an dem Hirsche nehmen wollte, behilflich wäre: diese Fabel, sage ich, ist sofern nicht allegorisch, als ich mit dem Phädrus bloß die allgemeine Wahrheit daraus ziehe:

Impune potius laedi, quam dedi alteri.

Bei der Gelegenheit nur, bei welcher sie ihr Erfinder Stesichorus erzählte, ward sie es. Er erzählte sie nämlich, als die Himerenser den Phalaris zum obersten Befehlshaber ihrer Kriegsvölker gemacht hatten und ihm noch dazu eine Leibwache geben wollten. „O ihr Himerenser, rief er, die „ihr so fest entschlossen seid, euch an euren Feinden zu rächen; „nehmet euch wohl in acht, oder es wird euch wie diesem „Pferde ergehen! Den Zaum habt ihr euch bereits anlegen „lassen, indem ihr den Phalaris zu eurem Heerführer mit „unumschränkter Gewalt ernannt. Wollt ihr ihm nun gar „eine Leibwache geben, wollt ihr ihn aufsitzen lassen, so ist es „vollends um eure Freiheit gethan." — Alles wird hier allegorisch! Aber einzig und allein dadurch, daß das Pferd hier nicht auf jeden Beleidigten, sondern auf die beleidigten Himerenser; der Hirsch nicht auf jeden Beleidiger, sondern auf die Feinde der Himerenser; der Mann nicht auf jeden listigen Unterdrücker, sondern auf den Phalaris; die Anlegung des Zaums nicht auf jeden ersten Eingriff in die Rechte der Freiheit, sondern auf die Ernennung des Phalaris zum unumschränkten Heerführer; und das Aufsitzen endlich nicht auf jeden letzten tödlichen Stoß, welcher der Freiheit beigebracht wird, sondern auf die dem Phalaris zu bewilligende Leibwache gezogen und angewandt wird.

Was folgt nun aus alle dem? Dieses: da die Fabel nur alsdann allegorisch wird, wenn ich dem erdichteten einzeln

Digitized by Google

Falle, den sie enthält, einen andern ähnlichen Fall, der sich wirklich zugetragen hat, entgegenstelle; da sie es nicht an und für sich selbst ist, insofern sie eine allgemeine moralische Lehre enthält: so gehöret das Wort Allegorie gar nicht in die Erklärung derselben. — Dieses ist das zweite, was ich gegen die Erklärung des de la Motte zu erinnern habe.

Und man glaube ja nicht, daß ich es bloß als ein müßiges, überflüssiges Wort daraus verdrängen will. Es ist hier, wo es steht, ein höchst schädliches Wort, dem wir vielleicht eine Menge schlechter Fabeln zu danken haben. Man begnüge sich nur, die Fabel, in Ansehung des allgemeinen Lehrsatzes, bloß allegorisch zu machen; und man kann sicher glauben, eine schlechte Fabel gemacht zu haben. Ist aber eine schlechte Fabel eine Fabel? — Ein Exempel wird die Sache in ihr völliges Licht setzen. Ich wähle ein altes, um ohne Mißgunst recht haben zu können. Die Fabel nämlich von dem Mann und dem Satyr. „Der Mann bläset in seine kalte Hand, „um seine Hand zu wärmen; und bläset in seinen heißen „Brei, um seinen Brei zu kühlen. Was? sagt der Satyr; „du bläsest aus Einem Munde Warm und Kalt? Geh', mit „dir mag ich nichts zu thun haben!" — Diese Fabel soll lehren, ὁτι δει φευγειν ἡμας τας φιλιας, ὡν ἀμφιβολος ἐστιν ἡ διαθεσις; die Freundschaft aller Zweizüngler, aller Doppelleute, aller Falschen zu fliehen. Lehrt sie das? Ich bin nicht der erste, der es leugnet, und die Fabel für schlecht ausgiebt. Richer sagt, sie sündige wider die Richtigkeit der Allegorie; ihre Moral sei weiter nichts als eine Anspielung, und gründe sich auf eine bloße Zweideutigkeit. Richer hat richtig empfunden, aber seine Empfindung falsch ausgedrückt. Der Fehler liegt nicht sowohl darin, daß die Allegorie nicht richtig genug ist, sondern darin, daß es weiter nichts als eine Allegorie ist. Anstatt daß die Handlung des Mannes, die dem Satyr so anstößig scheinet, unter dem allgemeinen Subjekte des Lehrsatzes wirklich begriffen sein

Digitized by Google

sollte, ist sie ihm bloß ähnlich. Der Mann sollte sich eines wirklichen Widerspruchs schuldig machen; und der Widerspruch ist nur anscheinend. Die Lehre warnet uns vor Leuten, die von ebenderselben Sache ja und nein sagen, die ebendasselbe Ding loben und tadeln: und die Fabel zeiget uns einen Mann, der seinen Atem gegen verschiedene Dinge verschieden braucht; der auf ganz etwas anders itzt seinen Atem warm haucht, und auf ganz etwas anders ihn itzt kalt bläset.

Endlich, was läßt sich nicht alles allegorisieren! Man nenne mir das abgeschmackte Märchen, in welches ich durch die Allegorie nicht einen moralischen Sinn sollte legen können! — „Die Mitknechte des Äsopus gelüstet nach den trefflichen „Feigen ihres Herrn. Sie essen sie auf, und als es zur Nach„frage kömmt, soll es der gute Äsop gethan haben. Sich zu „rechtfertigen, trinket Äsop in großer Menge laues Wasser; „und seine Mitknechte müssen ein Gleiches thun. Das laue „Wasser hat seine Wirkung, und die Näscher sind entdeckt." — — Was lehrt uns dieses Histörchen? Eigentlich wohl weiter nichts, als daß laues Wasser, in großer Menge getrunken, zu einem Brechmittel werde? Und doch machte jener persische Dichter einen weit edlern Gebrauch davon. „Wenn man euch," spricht er, „an jenem großen Tage des Gerichts von diesem „warmen und siedenden Wasser wird zu trinken geben: alsdann „wird alles an den Tag kommen, was ihr mit so vieler Sorg„falt vor den Augen der Welt verborgen gehalten; und der „Heuchler, den hier seine Verstellung zu einem ehrwürdigen „Manne gemacht hatte, wird mit Schande und Verwirrung „überhäuft dastehen!" — Vortrefflich!

Ich habe nun noch eine Kleinigkeit an der Erklärung des de la Motte auszusetzen. Das Wort Lehre (instruction) ist zu unbestimmt und allgemein. Ist jeder Zug aus der Mythologie, der auf eine physische Wahrheit anspielet, oder in den ein tiefsinniger Baco wohl gar eine transcenden-

Digitized by Google

talische Lehre zu legen weiß, eine Fabel? Oder wenn der seltsame Holberg erzählet: „Die Mutter des Teufels „übergab ihm einsmals vier Ziegen, um sie in ihrer Ab„wesenheit zu bewachen. Aber diese machten ihm so viel zu „thun, daß er sie mit aller seiner Kunst und Geschicklichkeit „nicht in der Zucht halten konnte. Diesfalls sagte er zu seiner „Mutter nach ihrer Zurückkunft: Liebe Mutter, hier sind Eure „Ziegen! Ich will lieber eine ganze Compagnie Reiter bewachen, „als eine einzige Ziege." — Hat Holberg eine Fabel erzählet? Wenigstens ist eine Lehre in diesem Dinge. Denn er setzet selbst mit ausdrücklichen Worten dazu: „Diese Fabel „zeiget, daß keine Kreatur weniger in der Zucht zu halten ist, „als eine Ziege." — Eine wichtige Wahrheit! Niemand hat die Fabel schändlicher gemißhandelt, als dieser Holberg! — Und es mißhandelt sie jeder, der eine andere als moralische Lehre darin vorzutragen sich einfallen läßt.

Richer.

Richer ist ein andrer französischer Fabulist, der ein wenig besser erzählet als de la Motte, in Ansehung der Erfindung aber weit unter ihm stehet. Auch dieser hat uns seine Gedanken über diese Dichtungsart nicht vorenthalten wollen, und erklärt die Fabel durch ein kleines Gedicht, das irgend eine unter einem allegorischen Bilde versteckte Regel enthalte.

Richer hat die Erklärung des de la Motte offenbar vor Augen gehabt. Und vielleicht hat er sie gar verbessern wollen. Aber das ist ihm sehr schlecht gelungen.

Ein kleines Gedicht? (poème) — Wenn Richer das Wesen eines Gedichts in die bloße Fiktion setzet: so bin ich es zufrieden, daß er die Fabel ein Gedicht nennet. Wenn er aber auch die poetische Sprache und ein gewisses Silbenmaß als notwendige Eigenschaften eines Gedichtes betrachtet:

Digitized by Google

so kann ich seiner Meinung nicht sein. — Ich werde mich weiter unten hierüber ausführlicher erklären.

Eine Regel? (précepte) — Dieses Wort ist nichts bestimmter, als das Wort Lehre des de la Motte. Alle Künste, alle Wissenschaften haben Regeln, haben Vorschriften. Die Fabel aber stehet einzig und allein der Moral zu. Von einer andern Seite hingegen betrachtet, ist Regel oder Vorschrift hier sogar noch schlechter als Lehre; weil man unter Regel und Vorschrift eigentlich nur solche Sätze verstehet, die unmittelbar auf die Bestimmung unsers Thuns und Lassens gehen. Von dieser Art aber sind nicht alle moralische Lehrsätze der Fabel. Ein großer Teil derselben sind Erfahrungssätze, die uns nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als vielmehr von dem, was wirklich geschiehet, unterrichten. Ist die Sentenz:

> In principatu commutando civium
> Nil praeter domini nomen mutant pauperes;

eine Regel, eine Vorschrift? Und gleichwohl ist sie das Resultat einer von den schönsten Fabeln des Phädrus. Es ist zwar wahr, aus jedem solchen Erfahrungssatze können leicht eigentliche Vorschriften und Regeln gezogen werden. Aber was in dem fruchtbaren Satze liegt, das liegt nicht darum auch in der Fabel. Und was müßte das für eine Fabel sein, in welcher ich den Satz mit allen seinen Folgerungen auf einmal anschauend erkennen sollte?

Unter einem allegorischen Bilde? — Über das Allegorische habe ich mich bereits erkläret. Aber Bild! (image) Unmöglich kann Richer dieses Wort mit Bedacht gewählt haben. Hat er es vielleicht nur ergriffen, um von de la Motte lieber auf Geratewohl abzugehen, als nach ihm recht zu haben? — Ein Bild heißt überhaupt jede sinnliche Vorstellung eines Dinges nach einer einzigen ihm zukommenden Veränderung. Es zeigt mir nicht mehrere, oder gar alle mög-

Digitized by Google

liche Veränderungen, deren das Ding fähig ist, sondern allein die, in der es sich in einem und ebendemselben Augenblicke befindet. In einem Bilde kann ich zwar also wohl eine moralische Wahrheit erkennen, aber es ist darum noch keine Fabel. Der mitten im Wasser dürstende Tantalus ist ein Bild, und ein Bild, das mir die Möglichkeit zeiget, man könne auch bei dem größten Überflusse darben. Aber ist dieses Bild deswegen eine Fabel? So auch folgendes kleine Gedicht:

Cursu veloci pendens in novacula,
Calvus, comosa fronte, nudo corpore,
Quem si occuparis, teneas; elapsum semel
Non ipse possit Jupiter reprehendere;
Occasionem rerum significat brevem.
Effectus impediret ne segnis mora,
Finxere antiqui talem effigiem temporis.

Wer wird diese Zeilen für eine Fabel erkennen, ob sie schon Phädrus als eine solche unter seinen Fabeln mit unterlaufen läßt? Ein jedes Gleichnis, ein jedes Emblema würde eine Fabel sein, wenn sie nicht eine Mannigfaltigkeit von Bildern, und zwar zu Einem Zwecke übereinstimmenden Bildern; wenn sie, mit einem Worte, nicht das notwendig erforderte, was wir durch das Wort Handlung ausdrücken.

Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen.

Diese Einheit des Ganzen beruhet auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke.

Der Endzweck der Fabel, das, wofür die Fabel erfunden wird, ist der moralische Lehrsatz.

Folglich hat die Fabel eine Handlung, wenn das, was sie erzählt, eine Folge von Veränderungen ist, und jede dieser Veränderungen etwas dazu beiträgt, die einzeln Begriffe, aus welchen der moralische Lehrsatz bestehet, anschauend erkennen zu lassen.

Was die Fabel erzählt, muß eine Folge von Verän-

Digitized by Google

derungen sein. Eine Veränderung, oder auch mehrere Veränderungen, die nur nebeneinander bestehen, und nicht aufeinander folgen, wollen zur Fabel nicht zureichen. Und ich kann es für eine untrügliche Probe ausgeben, daß eine Fabel schlecht ist, daß sie den Namen der Fabel gar nicht verdienet, wenn ihre vermeinte Handlung sich ganz malen läßt. Sie enthält alsdann ein bloßes Bild, und der Maler hat keine Fabel, sondern ein Emblema gemalt. — „Ein Fischer, in„dem er sein Netz aus dem Meere zog, blieb der größern „Fische, die sich darin gefangen hatten, zwar habhaft, die „kleinsten aber schlupften durch das Netz durch, und gelangten „glücklich wieder ins Wasser.“ — Diese Erzählung befindet sich unter den Äsopischen Fabeln, aber sie ist keine Fabel; wenigstens eine sehr mittelmäßige. Sie hat keine Handlung, sie enthält ein bloßes einzelnes Faktum, das sich ganz malen läßt; und wenn ich dieses einzelne Faktum, dieses Zurückbleiben der größern und dieses Durchschlupfen der kleinen Fische, auch mit noch so viel andern Umständen erweiterte, so würde doch in ihm allein, und nicht in den andern Umständen zugleich mit, der moralische Lehrsatz liegen.

Doch nicht genug, daß das, was die Fabel erzählt, eine Folge von Veränderungen ist; alle diese Veränderungen müssen zusammen nur einen einzigen anschauenden Begriff in mir erwecken. Erwecken sie deren mehrere, liegt mehr als ein moralischer Lehrsatz in der vermeinten Fabel, so fehlt der Handlung ihre Einheit, so fehlt ihr das, was sie eigentlich zur Handlung macht, und kann, richtig zu sprechen, keine Handlung, sondern muß eine Begebenheit heißen. — Ein Exempel:

Lucernam fur accendit ex ara Jovis,
Ipsumque compilavit ad lumen suum;
Onustus qui sacrilegio cum discederet,
Repente vocem sancta misit religio:
Malorum quamvis ista fuerint munera,

Digitized by Google

Mihique invisa, ut non offendar subripi;
Tamen, sceleste, spiritu culpam lues,
Olim cum adscriptus venerit poenae dies.
Sed ne ignis noster facinori praeluceat,
Per quem verendos excolit pietas deos,
Veto esse tale luminis commercium.
Ita hodie, nec lucernam de flamma deûm
Nec de lucerna fas est accendi sacrum.

Was hat man hier gelesen? Ein Histörchen; aber keine Fabel. Ein Histörchen trägt sich zu; eine Fabel wird erdichtet. Von der Fabel also muß sich ein Grund angeben lassen, warum sie erdichtet worden; da ich den Grund, warum sich jenes zugetragen, weder zu wissen noch anzugeben gehalten bin. Was wäre nun der Grund, warum diese Fabel erdichtet worden, wenn es anders eine Fabel wäre? Recht billig zu urteilen, könnte es kein andrer als dieser sein: der Dichter habe einen wahrscheinlichen Anlaß zu dem doppelten Verbote, weder von dem heiligen Feuer ein gemeines Licht, noch von einem gemeinen Lichte das heilige Feuer anzuzünden, erzählen wollen. Aber wäre das eine moralische Absicht, dergleichen der Fabulist doch notwendig haben soll? Zur Not könnte zwar dieses einzelne Verbot zu einem Bilde des allgemeinen Verbots dienen, daß das Heilige mit dem Unheiligen, das Gute mit dem Bösen in keiner Gemeinschaft stehen soll. Aber was tragen alsdann die übrigen Teile der Erzählung zu diesem Bilde bei? Zu diesem gar nichts; sondern ein jeder ist vielmehr das Bild, der einzelne Fall einer ganz andern allgemeinen Wahrheit. Der Dichter hat es selbst empfunden, und hat sich aus der Verlegenheit, welche Lehre er allein daraus ziehen solle, nicht besser zu reißen gewußt, als wenn er deren so viele daraus zöge, als sich nur immer ziehen ließen. Denn er schließt:

Quot res contineat hoc argumentum utiles,
Non explicabit alius, quam qui repperit.

Digitized by Google

Significat primo, saepe, quos ipse alueris,
Tibi inveniri maxime contrarios.
Secundo ostendit, scelera non ira deúm,
Fatorum dicto sed puniri tempore.
Novissime interdicit, ne cum malefico
Usum bonus consocíet ullius rei.

Eine elende Fabel, wenn niemand anders als ihr Erfinder es erklären kann, wie viel nützliche Dinge ſie enthalte! Wir hätten an einem genug! — Kaum ſollte man es glauben, daß einer von den Alten, einer von dieſen großen Meiſtern in der Einfalt ihrer Plane, uns dieſes Hiſtörchen für eine Fabel verkaufen können.

Breitinger.

Ich würde von dieſem großen Kunſtrichter nur wenig gelernt haben, wenn er in meinen Gedanken noch überall recht hätte. — Er giebt uns aber eine doppelte Erklärung von der Fabel. Die eine hat er von dem de la Motte entlehnet; und die andere iſt ihm ganz eigen.

Nach jener verſteht er unter der Fabel eine unter der wohlgeratenen Allegorie einer ähnlichen Handlung verkleidete Lehre und Unterweiſung. — Der klare, überſetzte de la Motte! Und der ein wenig gewäſſerte: könnte man noch dazuſetzen. Denn was ſollen die Beiwörter: wohlgeratene Allegorie; ähnliche Handlung? Sie ſind höchſt überflüſſig.

Doch ich habe eine andere wichtigere Anmerkung auf ihn verſparet. Richer ſagt: die Lehre ſolle unter dem allegoriſchen Bilde verſteckt (caché) ſein. Verſteckt! welch ein unſchickliches Wort! In manchem Rätſel ſind Wahrheiten, in den Pythagoriſchen Denkſprüchen ſind moraliſche Lehren verſteckt; aber in keiner Fabel. Die Klarheit, die Lebhaftigkeit, mit welcher die Lehre aus allen Teilen einer guten Fabel

Digitized by Google

auf einmal hervorstrahlet, hätte durch ein ander Wort, als durch das ganz widersprechende versteckt, ausgedrückt zu werden verdienet. Sein Vorgänger de la Motte hatte sich um ein gut Teil seiner erklärt; er sagt doch nur verkleidet (déguisé). Aber auch verkleidet ist noch viel zu unrichtig, weil auch verkleidet den Nebenbegriff einer mühsamen Erkennung mit sich führet. Und es muß gar keine Mühe kosten, die Lehre in der Fabel zu erkennen; es müßte vielmehr, wenn ich so reden darf, Mühe und Zwang kosten, sie darin nicht zu erkennen. Aufs höchste würde sich dieses verkleidet nur in Ansehung der zusammengesetzten Fabel entschuldigen lassen. In Ansehung der einfachen ist es durchaus nicht zu dulden. Von zwei ähnlichen einzeln Fällen kann zwar einer durch den andern ausgedrückt, einer in den andern verkleidet werden: aber wie man das Allgemeine in das Besondere verkleiden könne, das begreife ich ganz und gar nicht. Wollte man mit aller Gewalt ein ähnliches Wort hier brauchen, so müßte es anstatt verkleiden wenigstens einkleiden heißen.

Von einem deutschen Kunstrichter hätte ich überhaupt dergleichen figürliche Wörter in einer Erklärung nicht erwartet. Ein Breitinger hätte es den schön vernünftelnden Franzosen überlassen sollen, sich damit aus dem Handel zu wickeln; und ihm würde es sehr wohl angestanden haben, wenn er uns mit den trocknen Worten der Schule belehrt hätte, daß die moralische Lehre in die Handlung weder versteckt noch verkleidet, sondern durch sie der anschauenden Erkenntnis fähig gemacht werde. Ihm würde es erlaubt gewesen sein, uns von der Natur dieser auch der rohesten Seele zukommenden Erkenntnis, von der mit ihr verknüpften schnellen Überzeugung, von ihrem daraus entspringenden mächtigen Einflusse auf den Willen, das Nötige zu lehren. Eine Materie, die durch den ganzen spekulativischen Teil der Dichtkunst von dem größten Nutzen ist, und von unserm Weltweisen schon gnugsam

Digitized by Google

erläutert war!*) — Was Breitinger aber damals unterlassen, das ist mir, itzt nachzuholen, nicht mehr erlaubt. Die philosophische Sprache ist seitdem unter uns so bekannt geworden, daß ich mich der Wörter anschauen, anschauender Erkenntnis, gleich von Anfange als solcher Wörter ohne Bedenken habe bedienen dürfen, mit welchen nur wenige nicht einerlei Begriff verbinden.

Ich käme zu der zweiten Erklärung, die uns Breitinger von der Fabel giebt. Doch ich bedenke, daß ich diese bequemer an einem andern Orte werde untersuchen können. — Ich verlasse ihn also.

Batteux.

Batteux erkläret die Fabel kurzweg durch die Erzählung einer allegorischen Handlung. Weil er es zum Wesen der Allegorie macht, daß sie eine Lehre oder Wahrheit verberge, so hat er ohne Zweifel geglaubt, des moralischen Satzes, der in der Fabel zum Grunde liegt, in ihrer Erklärung gar nicht erwähnen zu dürfen. Man siehet sogleich, was von meinen bisherigen Anmerkungen auch wider diese Erklärung anzuwenden ist. Ich will mich daher nicht wiederholen, sondern bloß die fernere Erklärung, welche Batteux von der Handlung giebt, untersuchen.

„Eine Handlung, sagt Batteux, ist eine Unternehmung, „die mit Wahl und Absicht geschiehet. — Die Handlung setzet, „außer dem Leben und der Wirksamkeit, auch Wahl und End„zweck voraus, und kömmt nur vernünftigen Wesen zu."

Wenn diese Erklärung ihre Richtigkeit hat, so mögen wir nur neun Zehnteile von allen existierenden Fabeln ausstreichen.

*) Ich kann meine Verwunderung nicht bergen, daß Herr Breitinger das, was Wolff schon damals von der Fabel gelehret hatte, auch nicht im geringsten gekannt zu haben scheinet. Wolffii philosophiae practicae universalis pars posterior §. 302—323. Dieser Teil erschien 1734, und die Breitingersche Dichtkunst erst das Jahr darauf.

Digitized by Google

Äsopus selbst wird alsdann deren kaum zwei oder drei gemacht haben, welche die Probe halten. — „Zwei Hähne „kämpfen miteinander. Der Besiegte verkriecht sich. Der „Sieger fliegt auf das Dach, schlägt stolz mit den Flügeln „und krähet. Plötzlich schießt ein Adler auf den Sieger herab, „und zerfleischt ihn.“ — Ich habe das allezeit für eine sehr glückliche Fabel gehalten; und doch fehlt ihr, nach dem Batteux, die Handlung. Denn wo ist hier eine Unternehmung, die mit Wahl und Absicht geschähe? — „Der Hirsch betrachtet „sich in einer spiegelnden Quelle; er schämt sich seiner dürren „Läufte; und freuet sich seines stolzen Geweihes. Aber „nicht lange! Hinter ihm ertönet die Jagd; seine dürren Läufte „bringen ihn glücklich ins Gehölze; da verstrickt ihn sein stolzes „Geweih; er wird erreicht.“ — Auch hier sehe ich keine Unternehmung, keine Absicht. Die Jagd ist zwar eine Unternehmung, und der fliehende Hirsch hat die Absicht sich zu retten; aber beide Umstände gehören eigentlich nicht zur Fabel, weil man sie, ohne Nachteil derselben, weglassen und verändern kann. Und dennoch fehlt es ihr nicht an Handlung. Denn die Handlung liegt in dem falsch befundenen Urteile des Hirsches. Der Hirsch urteilet falsch; und lernet gleich darauf aus der Erfahrung, daß er falsch geurteilet habe. Hier ist also eine Folge von Veränderungen, die einen einzigen anschauenden Begriff in mir erwecken. — Und das ist meine obige Erklärung der Handlung, von der ich glaube, daß sie auf alle gute Fabeln passen wird.

Giebt es aber doch wohl Kunstrichter, welche einen noch engern und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so thätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreißet und

Digitized by Google

der Frosch die Maus sich an das Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Thätigkeit dabei bewußt wären. — Ernsthafter sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe sein. Es ist aber nur schade, daß sie sich einigermaßen mit dem Batteux schützen, wenigstens behaupten können, ihre Erklärung mit ihm aus einerlei Fabeln abstrahieret zu haben. Denn wirklich, auf welche Fabel die Erklärung des Batteux passet, passet auch ihre, so abgeschmackt sie immer ist.

Batteux, wie ich wohl darauf wetten wollte, hat bei seiner Erklärung nur die erste Fabel des Phädrus vor Augen gehabt; die er, mehr als einmal, une des plus belles et des plus célèbres de l'antiquité nennet. Es ist wahr, in dieser ist die Handlung ein Unternehmen, das mit Wahl und Absicht geschiehet. Der Wolf nimmt sich vor, das Schaf zu zerreißen, fauce improba incitatus; er will es aber nicht so plump zu, er will es mit einem Scheine des Rechts thun, und also jurgii causam intulit. — Ich spreche dieser Fabel ihr Lob nicht ab; sie ist so vollkommen, als sie nur sein kann. Allein sie ist nicht deswegen vollkommen, weil ihre Handlung ein Unternehmen ist, das mit Wahl und Absicht geschiehet; sondern weil sie ihrer Moral, die von einem solchen Unternehmen spricht, ein völliges Genüge thut. Die Moral ist: *οἰς προθεσις ἀδικειν, παρ᾽ αὐτοις οὐ δικαιολογια ἰσχυει.* Wer den Vorsatz hat, einen Unschuldigen zu unterdrücken, der wird es zwar *μετ᾽ εὐλογου αἰτιας* zu thun suchen; er wird einen scheinbaren Vorwand wählen; aber sich im geringsten nicht von seinem einmal gefaßten Entschlusse abbringen lassen, wenn sein Vorwand gleich völlig zu schanden gemacht wird. Diese Moral redet von einem Vorsatze (dessein); sie redet von gewissen, vor andern vorzüglich gewählten Mitteln, diesen

Digitized by Google

Vorsatz zu vollführen (choix): und folglich muß auch in der Fabel etwas sein, was diesem Vorsatze, diesen gewählten Mitteln entspricht; es muß in der Fabel sich ein Unternehmen finden, das mit Wahl und Absicht geschiehet. Bloß dadurch wird sie zu einer vollkommenen Fabel; welches sie nicht sein würde, wenn sie den geringsten Zug mehr oder weniger enthielte, als den Lehrsatz anschauend zu machen nötig ist. Batteux bemerkt alle ihre kleinen Schönheiten des Ausdrucks, und stellet sie von dieser Seite in ein sehr vorteilhaftes Licht; nur ihre wesentliche Vortrefflichkeit läßt er unerörtert, und verleitet seine Leser sogar, sie zu verkennen. Er sagt nämlich, die Moral, die aus dieser Fabel fließe, sei: que le plus faible est souvent opprimé par le plus fort. Wie seicht! Wie falsch! Wenn sie weiter nichts als dieses lehren sollte, so hätte wahrlich der Dichter die fictae causae des Wolfs sehr vergebens, sehr für die lange Weile erfunden; seine Fabel sagte mehr, als er damit hätte sagen wollen, und wäre, mit einem Worte, schlecht.

Ich will mich nicht in mehrere Exempel zerstreuen. Man untersuche es nur selbst, und man wird durchgängig finden, daß es bloß von der Beschaffenheit des Lehrsatzes abhängt, ob die Fabel eine solche Handlung, wie sie Batteux ohne Ausnahme fordert, haben muß oder entbehren kann. Der Lehrsatz der itzt erwähnten Fabel des Phädrus machte sie, wie wir gesehen, notwendig; aber thun es deswegen alle Lehrsätze? Sind alle Lehrsätze von dieser Art? Oder haben allein die, welche es sind, das Recht, in eine Fabel eingekleidet zu werden? Ist zum Exempel der Erfahrungssatz:

> Laudatis utiliora quae contemseris
> Saepe inveniri

nicht wert, in einem einzeln Falle, welcher die Stelle einer Demonstration vertreten kann, erkannt zu werden? Und wenn er es ist, was für ein Unternehmen, was für eine Absicht,

Digitized by Google

was für eine Wahl liegt darin, welche der Dichter auch in der Fabel auszudrücken gehalten wäre?

So viel ist wahr: wenn aus einem Erfahrungssatze unmittelbar eine Pflicht, etwas zu thun oder zu lassen, folget; so thut der Dichter besser, wenn er die Pflicht, als wenn er den bloßen Erfahrungssatz in seiner Fabel ausdrückt. — „Groß sein ist nicht immer ein Glück" — Diesen Erfahrungssatz in eine schöne Fabel zu bringen, möchte kaum möglich sein. Die obige Fabel von dem Fischer, welcher nur der größten Fische habhaft bleibet, indem die kleinern glücklich durch das Netz durchschlupfen, ist, in mehr als einer Betrachtung, ein sehr mißlungener Versuch. Aber wer heißt auch dem Dichter, die Wahrheit von dieser schielenden und unfruchtbaren Seite nehmen? Wenn groß sein nicht immer ein Glück ist, so ist es oft ein Unglück; und wehe dem, der wider seinen Willen groß ward, den das Glück ohne sein Zuthun erhob, um ihn ohne sein Verschulden desto elender zu machen! Die großen Fische mußten groß werden: es stand nicht bei ihnen, klein zu bleiben. Ich danke dem Dichter für kein Bild, in welchem ebenso viele ihr Unglück, als ihr Glück erkennen. Er soll niemanden mit seinen Umständen unzufrieden machen; und hier macht er doch, daß es die Großen mit den ihrigen sein müssen. Nicht das Groß sein, sondern die eitele Begierde groß zu werden (κενοδοξιαν) sollte er uns als eine Quelle des Unglücks zeigen. Und das that jener Alte, der die Fabel von den Mäusen und Wieseln erzählte. „Die Mäuse glaubten, daß sie nur deswegen in „ihrem Kriege mit den Wieseln so unglücklich wären, weil sie „keine Heerführer hätten, und beschlossen dergleichen zu wählen. „Wie rang nicht diese und jene ehrgeizige Maus, es zu werden! „Und wie teuer kam ihr am Ende dieser Vorzug zu stehen! „Die Eiteln banden sich Hörner auf,

„— — — ut conspicuum in proelio
„Haberent signum, quod sequerentur milites;

Digitized by Google

„und diese Hörner, als ihr Heer dennoch wieder geschlagen
„ward, hinderten sie, sich in ihre engen Löcher zu retten,

„Haesere in portis, suntque capti ab hostibus;
„Quos immolatos victor avidis dentibus
„Capacis alvi mersit tartareo specu.“

Diese Fabel ist ungleich schöner. Wodurch ist sie es aber anders geworden, als dadurch, daß der Dichter die Moral bestimmter und fruchtbarer angenommen hat? Er hat das Bestreben nach einer eiteln Größe, und nicht die Größe überhaupt, zu seinem Gegenstande gewählet; und nur durch dieses Bestreben, durch diese eitle Größe, ist natürlicherweise auch in seine Fabel das Leben gekommen, das uns so sehr in ihr gefällt.

Überhaupt hat Batteux die Handlung der Äsopischen Fabel mit der Handlung der Epopöe und des Drama viel zu sehr verwirrt. Die Handlung der beiden letztern muß außer der Absicht, welche der Dichter damit verbindet, auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben. Die Handlung der erstern braucht diese innere Absicht nicht, und sie ist vollkommen genug, wenn nur der Dichter seine Absicht damit erreichet. Der heroische und dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen, als durch nachgeahmte Leidenschaften; und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzet, welchen sie sich zu nähern, oder von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muß also in die Handlung selbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, daß verschiedene Leidenschaften nebeneinander bestehen können. Der Fabulist hingegen hat mit unsern Leidenschaften nichts zu thun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer einzeln moralischen Wahrheit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und diese sucht er, nach Maßgebung der Wahrheit, durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit,

Digitized by Google

bald ohne Absichten, zu erhalten. Sobald er sie erhalten hat, ist es ihm gleichviel, ob die von ihm erdichtete Handlung ihre innere Endschaft erreicht hat oder nicht. Er läßt seine Personen oft mitten auf dem Wege stehen, und denket im geringsten nicht daran, unserer Neugierde ihretwegen ein Genüge zu thun. „Der Wolf beschuldiget den Fuchs eines Diebstahls. Der Fuchs „leugnet die That. Der Affe soll Richter sein. Kläger und „Beklagter bringen ihre Gründe und Gegengründe vor. Endlich „schreitet der Affe zum Urteil:

„Tu non videris perdidisse, quod petis;
„Te credo surripuisse, quod pulchre negas."

Die Fabel ist aus; denn in dem Urteil des Affen lieget die Moral, die der Fabulist zum Augenmerke gehabt hat. Ist aber das Unternehmen aus, das uns der Anfang derselben verspricht? Man bringe diese Geschichte in Gedanken auf die komische Bühne, und man wird sogleich sehen, daß sie durch einen sinnreichen Einfall abgeschnitten, aber nicht geendigt ist. Der Zuschauer ist nicht zufrieden, wenn er voraussiehet, daß die Streitigkeit hinter der Scene wieder von vorne angehen muß. — „Ein armer geplagter Greis ward unwillig, warf „seine Last von dem Rücken, und rief den Tod. Der Tod „erscheinet. Der Greis erschrickt und fühlt betroffen, daß elend „leben doch besser als gar nicht leben ist. Nun, was soll ich? „fragt der Tod. Ach, lieber Tod, mir meine Last wieder auf„helfen." — Der Fabulist ist glücklich, und zu unserm Vergnügen an seinem Ziele. Aber auch die Geschichte? Wie ging es dem Greise? Ließ ihn der Tod leben, oder nahm er ihn mit? Um alle solche Fragen bekümmert sich der Fabulist nicht; der dramatische Dichter aber muß ihnen vorbauen.

Und so wird man hundert Beispiele finden, daß wir uns zu einer Handlung für die Fabel mit weit Wenigerm begnügen, als zu einer Handlung für das Heldengedichte oder das Drama. Will man daher eine allgemeine Erklärung von der Hand-

Digitized by Google

lung geben, so kann man unmöglich die Erklärung des Batteux dafür brauchen, sondern muß sie notwendig so weitläuftig machen, als ich es oben gethan habe. — Aber der Sprachgebrauch? wird man einwerfen. Ich gestehe es; dem Sprachgebrauche nach, heißt gemeiniglich das eine Handlung, was einem gewissen Vorsatze zufolge unternommen wird; dem Sprachgebrauche nach, muß dieser Vorsatz ganz erreicht sein, wenn man soll sagen können, daß die Handlung zu Ende sei. Allein was folgt hieraus? Dieses: wem der Sprachgebrauch so gar heilig ist, daß er ihn auf keine Weise zu verletzen wagt, der enthalte sich des Wortes Handlung, insofern es eine wesentliche Eigenschaft der Fabel ausdrücken soll, ganz und gar. —

Und, alles wohl überlegt, dem Rate werde ich selbst folgen. Ich will nicht sagen, die moralische Lehre werde in der Fabel durch eine Handlung ausgedrückt; sondern ich will lieber ein Wort von einem weitern Umfange suchen und sagen, der allgemeine Satz werde durch die Fabel auf einen einzeln Fall zurückgeführet. Dieser einzelne Fall wird allezeit das sein, was ich oben unter dem Worte Handlung verstanden habe; das aber, was Batteux darunter verstehet, wird er nur dann und wann sein. Er wird allezeit eine Folge von Veränderungen sein, die durch die Absicht, die der Fabulist damit verbindet, zu einem Ganzen werden. Sind sie es auch außer dieser Absicht; desto besser! Eine Folge von Veränderungen — daß es aber Veränderungen freier, moralischer Wesen sein müssen, verstehet sich von selbst. Denn sie sollen einen Fall ausmachen, der unter einem Allgemeinen, das sich nur von moralischen Wesen sagen läßt, mit begriffen ist. Und darin hat Batteux freilich recht, daß das, was er die Handlung der Fabel nennet, bloß vernünftigen Wesen zukomme. Nur kömmt es ihnen nicht deswegen zu, weil es ein Unternehmen mit Absicht ist, sondern weil es Freiheit voraussetzt. Denn die Freiheit handelt zwar allezeit aus Gründen, aber nicht allezeit aus Absichten. — —

Digitized by Google

Sind es meine Leser nun bald müde, mich nichts als widerlegen zu hören? Ich wenigstens bin es. De la Motte, Richer, Breitinger, Batteux sind Kunstrichter von allerlei Art; mittelmäßige, gute, vortreffliche. Man ist in Gefahr, sich auf dem Wege zur Wahrheit zu verirren, wenn man sich um gar keine Vorgänger bekümmert; und man versäumet sich ohne Not, wenn man sich um alle bekümmern will.

Wie weit bin ich? Hui, daß mir meine Leser alles, was ich mir so mühsam erstritten habe, von selbst geschenkt hätten! — In der Fabel wird nicht eine jede Wahrheit, sondern ein allgemeiner moralischer Satz, nicht unter die Allegorie einer Handlung, sondern auf einen einzeln Fall, nicht versteckt oder verkleidet, sondern so zurückgeführet, daß ich nicht bloß einige Ähnlichkeiten mit dem moralischen Satze in ihm entdecke, sondern diesen ganz anschauend darin erkenne.

Und das ist das Wesen der Fabel? Das ist es, ganz erschöpft? — Ich wollte es gern meine Leser bereden, wenn ich es nur erst selbst glaubte. — Ich lese bei dem Aristoteles: „Eine obrigkeitliche Person durch das Los ernennen, „ist eben als wenn ein Schiffsherr, der einen Steuermann „braucht, es auf das Los ankommen ließe, welcher von seinen „Matrosen es sein sollte, anstatt daß er den allergeschicktesten „dazu unter ihnen mit Fleiß aussuchte." — Hier sind zwei besondere Fälle, die unter eine allgemeine moralische Wahrheit gehören. Der eine ist der sich eben itzt äußernde; der andere ist der erdichtete. Ist dieser erdichtete eine Fabel? Niemand wird ihn dafür gelten lassen. — Aber wenn es bei dem Aristoteles so hieße: „Ihr wollt euren Magistrat durch das Los ernennen? Ich sorge, es wird euch gehen wie jenem Schiffsherrn, der, als es ihm an einem Steuermanne fehlte ꝛc." Das verspricht doch eine Fabel? Und warum? Welche Veränderung ist damit vorgegangen? Man betrachte alles genau, und man wird keine finden als diese: Dort war der Schiffsherr

Digitized by Google

durch ein als wenn eingeführt, er ward bloß als möglich betrachtet; und hier hat er die Wirklichkeit erhalten; es ist hier ein gewisser, es ist jener Schiffsherr.

Das trifft den Punkt! Der einzelne Fall, aus welchem die Fabel bestehet, muß als wirklich vorgestellet werden. Begnüge ich mich an der Möglichkeit desselben, so ist es ein Beispiel, eine Parabel. — Es verlohnt sich der Mühe, diesen wichtigen Unterschied, aus welchem man allein so viel zweideutigen Fabeln das Urteil sprechen muß, an einigen Exempeln zu zeigen. — Unter den Äsopischen Fabeln des Planudes liest man auch folgendes: „Der Biber ist ein vier„füßiges Tier, das meistens im Wasser wohnet, und dessen „Geilen in der Medizin von großem Nutzen sind. Wenn nun „dieses Thier von den Menschen verfolgt wird, und ihnen nicht „mehr entkommen kann; was thut es? Es beißt sich selbst die „Geilen ab, und wirft sie seinen Verfolgern zu. Denn es „weiß gar wohl, daß man ihm nur dieserwegen nachstellet, und „es sein Leben und seine Freiheit wohlfeiler nicht erkaufen „kann." — Ist das eine Fabel? Es liegt wenigstens eine vortreffliche Moral darin. Und dennoch wird sich niemand bedenken, ihr den Namen einer Fabel abzusprechen. Nur über die Ursache, warum er ihr abzusprechen sei, werden sich vielleicht die meisten bedenken, und uns doch endlich eine falsche angeben. Es ist nichts als eine Naturgeschichte: würde man vielleicht mit dem Verfasser der Kritischen Briefe sagen. Aber gleichwohl, würde ich mit eben diesem Verfasser antworten, handelt hier der Biber nicht aus bloßem Instinkt, er handelt aus freier Wahl und nach reifer Überlegung; denn er weiß es, warum er verfolgt wird (γινωσκων ού χαριν διωκεται). Diese Erhebung des Instinkts zur Vernunft, wenn ich ihm glauben soll, macht es ja eben, daß eine Begegnis aus dem Reiche der Tiere zu einer Fabel wird. Warum wird sie es denn hier nicht? Ich sage: sie wird es deswegen nicht, weil ihr die Wirklichkeit fehlet. Die Wirklichkeit kömmt nur dem Ein-

Digitized by Google

zeln, dem Individuo zu; und es läßt sich keine Wirklichkeit ohne die Individualität gedenken. Was also hier von dem ganzen Geschlechte der Biber gesagt wird, hätte müssen nur von einem einzigen Biber gesagt werden: und alsdann wäre es eine Fabel geworden. — Ein ander Exempel: „Die Affen, „sagt man, bringen zwei Jungen zur Welt, wovon sie das „eine sehr heftig lieben und mit aller möglichen Sorgfalt pflegen, „das andere hingegen hassen und versäumen. Durch ein sonder„bares Geschick aber geschieht es, daß die Mutter das geliebte „unter häufigen Liebkosungen erdrückt, indem das verachtete „glücklich aufwächset." Auch dieses ist aus eben der Ursache, weil das, was nur von einem Individuo gesagt werden sollte, von einer ganzen Art gesagt wird, keine Fabel. Als daher Lestrange eine Fabel daraus machen wollte, mußte er ihm diese Allgemeinheit nehmen, und die Individualität dafür erteilen. „Eine Äffin, erzählt er, hatte zwei Junge; in das „eine war sie närrisch verliebt, an dem andern aber war ihr „sehr wenig gelegen. Einsmals überfiel sie ein plötzlicher „Schrecken. Geschwind rafft sie ihren Liebling auf, nimmt „ihn in die Arme, eilt davon, stürzt aber, und schlägt mit ihm „gegen einen Stein, daß ihm das Gehirn aus dem zerschmetterten „Schädel springt. Das andere Junge, um das sie sich im „geringsten nicht bekümmert hatte, war ihr von selbst auf den „Rücken gesprungen, hatte sich an ihre Schultern angeklammert, „und kam glücklich davon." — Hier ist alles bestimmt; und was dort nur eine Parabel war, ist hier zur Fabel geworden. — Das schon mehr als einmal angeführte Beispiel von dem Fischer hat den nämlichen Fehler; denn selten hat eine schlechte Fabel einen Fehler allein. Der Fall ereignet sich allezeit, so oft das Netz gezogen wird, daß die Fische, welche kleiner sind als die Gitter des Netzes, durchschlupfen und die größern hangen bleiben. Vor sich selbst ist dieser Fall also kein individueller Fall, sondern hätte es durch andere mit ihm verbundene Nebenumstände erst werden müssen.

Digitized by Google

Die Sache hat also ihre Richtigkeit: der besondere Fall, aus welchem die Fabel bestehet, muß als wirklich vorgestellt werden; er muß das sein, was wir in dem strengsten Verstande einen einzeln Fall nennen. Aber warum? Wie steht es um die philosophische Ursache? Warum begnügt sich das Exempel der praktischen Sittenlehre, wie man die Fabel nennen kann, nicht mit der bloßen Möglichkeit, mit der sich die Exempel andrer Wissenschaften begnügen? — Wie viel ließe sich hiervon plaudern, wenn ich bei meinen Lesern gar keine richtige psychologische Begriffe voraussetzen wollte. Ich habe mich oben schon geweigert, die Lehre von der anschauenden Erkenntnis aus unserm Weltweisen abzuschreiben. Und ich will auch hier nicht mehr davon beibringen, als unumgänglich nötig ist, die Folge meiner Gedanken zu zeigen.

Die anschauende Erkenntnis ist vor sich selbst klar. Die symbolische entlehnet ihre Klarheit von der anschauenden.

Das Allgemeine existieret nur in dem Besondern, und kann nur in dem Besondern anschauend erkannt werden.

Einem allgemeinen symbolischen Schlusse folglich alle die Klarheit zu geben, deren er fähig ist, das ist, ihn so viel als möglich zu erläutern; müssen wir ihn auf das Besondere reduzieren, um ihn in diesem anschauend zu erkennen.

Ein Besonderes, insofern wir das Allgemeine in ihm anschauend erkennen, heißt ein Exempel.

Die allgemeinen symbolischen Schlüsse werden also durch Exempel erläutert. Alle Wissenschaften bestehen aus dergleichen symbolischen Schlüssen; alle Wissenschaften bedürfen daher der Exempel.

Doch die Sittenlehre muß mehr thun, als ihre allgemeinen Schlüsse bloß erläutern; und die Klarheit ist nicht der einzige Vorzug der anschauenden Erkenntnis.

Weil wir durch diese einen Satz geschwinder übersehen, und so in einer kürzern Zeit mehr Bewegungsgründe in ihm entdecken können, als wenn er symbolisch ausgedrückt ist: so

Digitized by Google

hat die anschauende Erkenntnis auch einen weit größern Einfluß in den Willen, als die symbolische.

Die Grade dieses Einflusses richten sich nach den Graden ihrer Lebhaftigkeit; und die Grade ihrer Lebhaftigkeit nach den Graden der nähern und mehrern Bestimmungen, in die das Besondere gesetzt wird. Je näher das Besondere bestimmt wird, je mehr sich darin unterscheiden läßt, desto größer ist die Lebhaftigkeit der anschauenden Erkenntnis.

Die Möglichkeit ist eine Art des Allgemeinen; denn alles, was möglich ist, ist auf verschiedene Art möglich.

Ein Besonderes also, bloß als möglich betrachtet, ist gewissermaßen noch etwas Allgemeines, und hindert, als dieses, die Lebhaftigkeit der anschauenden Erkenntnis.

Folglich muß es als wirklich betrachtet werden und die Individualität erhalten, unter der es allein wirklich sein kann, wenn die anschauende Erkenntnis den höchsten Grad ihrer Lebhaftigkeit erreichen, und so mächtig als möglich auf den Willen wirken soll.

Das Mehrere aber, das die Sittenlehre, außer der Erläuterung, ihren allgemeinen Schlüssen schuldig ist, bestehet eben in dieser ihnen zu erteilenden Fähigkeit, auf den Willen zu wirken, die sie durch die anschauende Erkenntnis in dem Wirklichen erhalten, da andere Wissenschaften, denen es um die bloße Erläuterung zu thun ist, sich mit einer geringern Lebhaftigkeit der anschauenden Erkenntnis, deren das Besondere, als bloß möglich betrachtet, fähig ist, begnügen.

Hier bin ich also! Die Fabel erfordert deswegen einen wirklichen Fall, weil man in einem wirklichen Falle mehr Bewegungsgründe und deutlicher unterscheiden kann, als in einem möglichen; weil das Wirkliche eine lebhaftere Überzeugung mit sich führet, als das bloß Mögliche.

Aristoteles scheinet diese Kraft des Wirklichen zwar gekannt zu haben; weil er sie aber aus einer unrechten Quelle herleitet, so konnte es nicht fehlen, er mußte eine falsche An-

Digitized by Google

wendung davon machen. Es wird nicht undienlich sein, seine ganze Lehre von dem Exempel (*περι παραδειγματος*) hier zu übersehen. Erst von seiner Einteilung des Exempels: *Παραδειγματων δ' εἰδη δυο ἐστιν*, sagt er, *ἐν μεν γαρ ἐστι παραδειγματος εἰδος, το λεγειν πραγματα προγεγενημενα, ἐν δε, το αὐτα ποιειν. Τουτου δ' ἐν μεν παραβολη· ἐν δε λογοι· οἱον οἱ Αἰσωπειοι και Λιβυκοι.* Die Einteilung überhaupt ist richtig; von einem Kommentator aber würde ich verlangen, daß er uns den Grund von der Unterabteilung der erdichteten Exempel beibrächte, und uns lehrte, warum es deren nur zweierlei Arten gebe, und mehrere nicht geben könne. Er würde diesen Grund, wie ich es oben gethan habe, leicht aus den Beispielen selbst abstrahieren können, die Aristoteles davon giebt. Die Parabel nämlich führt er durch *ὡσπερ εἰ τις* ein; und die Fabeln erzählt er als etwas wirklich Geschehenes. Der Kommentator müßte also diese Stelle so umschreiben: Die Exempel werden entweder aus der Geschichte genommen, oder in Ermangelung derselben erdichtet. Bei jedem geschehenen Dinge läßt sich die innere Möglichkeit von seiner Wirklichkeit unterscheiden, obgleich nicht trennen, wenn es ein geschehenes Ding bleiben soll. Die Kraft, die es als ein Exempel haben soll, liegt also entweder in seiner bloßen Möglichkeit, oder zugleich in seiner Wirklichkeit. Soll sie bloß in jener liegen, so brauchen wir, in seiner Ermangelung, auch nur ein bloß mögliches Ding zu erdichten; soll sie aber in dieser liegen, so müssen wir auch unsere Erdichtung von der Möglichkeit zur Wirklichkeit erheben. In dem ersten Falle erdichten wir eine Parabel, und in dem andern eine Fabel. — (Was für eine weitere Einteilung der Fabel hieraus folge, wird sich in der dritten Abhandlung zeigen.)

Und soweit ist wider die Lehre des Griechen eigentlich nichts zu erinnern. Aber nunmehr kömmt er auf den Wert dieser verschiedenen Arten von Exempeln und sagt: *Εἰσι δ' οἱ λογοι δημηγορικοι· και ἐχουσιν ἀγαθον τουτο, ὁτι πραγματα*

Digitized by Google

μεν εὑρειν ὁμοια γεγενημενα, χαλεπον, λογους δε ῥᾳον. Ποιησαι γαρ δει ὡσπερ και παραβολας, ἀν τις δυνηται το ὁμοιον ὁραν, ὁπερ ῥᾳον ἐστιν ἐκ φιλοσοφιας. Ῥαω μεν οὐν πορισασθαι τα δια των λογων· χρησιμωτερα δε προς το βουλευσασθαι, τα δια των πραγματων· ὁμοια γαρ, ὡς ἐπι το πολυ, τα μελλοντα τοις γεγονοσι. Ich will mich itzt nur an den letzten Ausspruch dieser Stelle halten. Aristoteles sagt, die historischen Exempel hätten deswegen eine größere Kraft zu überzeugen, als die Fabeln, weil das Vergangene gemeiniglich dem Zukünftigen ähnlich sei. Und hierin, glaube ich, hat sich Aristoteles geirret. Von der Wirklichkeit eines Falles, den ich nicht selbst erfahren habe, kann ich nicht anders als aus Gründen der Wahrscheinlichkeit überzeugt werden. Ich glaube bloß deswegen, daß ein Ding geschehen, und daß es so und so geschehen ist, weil es höchst wahrscheinlich ist, und höchst unwahrscheinlich sein würde, wenn es nicht, oder wenn es anders geschehen wäre. Da also einzig und allein die innere Wahrscheinlichkeit mich die ehemalige Wirklichkeit eines Falles glauben macht, und diese innere Wahrscheinlichkeit sich ebensowohl in einem erdichteten Falle finden kann: was kann die Wirklichkeit des erstern für eine größere Kraft auf meine Überzeugung haben, als die Wirklichkeit des andern? Ja noch mehr. Da das historische Wahre nicht immer auch wahrscheinlich ist, da Aristoteles selbst die Sentenz des Agatho billiget:

Ταχ' ἀν τις εἰκος αὐτο τουτ' εἰναι λεγοι·
Βροτοισι πολλα τυγχανειν οὐκ εἰκοτα·

da er hier selbst sagt, daß das Vergangene nur gemeiniglich (*ἐπι το πολυ*) dem Zukünftigen ähnlich sei; der Dichter aber die freie Gewalt hat, hierin von der Natur abzugehen, und alles, was er für wahr ausgiebt, auch wahrscheinlich zu machen: so sollte ich meinen, wäre es wohl klar, daß den Fabeln, überhaupt zu reden, in Ansehung der Überzeugungskraft, der Vorzug vor den historischen Exempeln gebühre ꝛc.

Digitized by Google

Und nunmehr glaube ich meine Meinung von dem Wesen der Fabel genugsam verbreitet zu haben. Ich fasse daher alles zusammen und sage: Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit erteilen, und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel.

Das ist meine Erklärung, und ich hoffe, daß man sie bei der Anwendung ebenso richtig als fruchtbar finden wird.

II. Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel.

Der größte Teil der Fabeln hat Tiere, und wohl noch geringere Geschöpfe, zu handelnden Personen. — Was ist hiervon zu halten? Ist es eine wesentliche Eigenschaft der Fabel, daß die Tiere darin zu moralischen Wesen erhoben werden? Ist es ein Handgriff, der dem Dichter die Erreichung seiner Absicht verkürzt und erleichtert? Ist es ein Gebrauch, der eigentlich keinen ernstlichen Nutzen hat, den man aber, zu Ehren des ersten Erfinders, beibehält, weil er wenigstens schnakisch ist — quod risum movet? Oder was ist es?

Batteux hat diese Fragen entweder gar nicht vorausgesehen, oder er war listig genug, daß er ihnen damit zu entkommen glaubte, wenn er den Gebrauch der Tiere seiner Erklärung sogleich mit anflickte. Die Fabel, sagt er, ist die Erzählung einer allegorischen Handlung, die gemeiniglich den Tieren beigelegt wird. — Vollkommen à la française! Oder, wie der Hahn über die Kohlen! — Warum, möchten wir gerne wissen, warum wird sie gemeiniglich den Tieren beigelegt? O, was ein langsamer Deutscher nicht alles fragt!

Überhaupt ist unter allen Kunstrichtern Breitinger der einzige, der diesen Punkt berührt hat. Er verdient es also um so viel mehr, daß wir ihn hören. „Weil Äsopus," sagt

Digitized by Google

er, „die Fabel zum Unterrichte des gemeinen bürgerlichen Lebens „angewendet, so waren seine Lehren meistens ganz bekannte „Sätze und Lebensregeln, und also mußte er auch zu den „allegorischen Vorstellungen derselben ganz gewohnte Hand„lungen und Beispiele aus dem gemeinen Leben der Menschen „entlehnen. Da nun aber die täglichen Geschäfte und Hand„lungen der Menschen nichts Ungemeines oder merkwürdig „Reizendes an sich haben, so mußte man notwendig auf ein „neues Mittel bedacht sein, auch der allegorischen Erzählung „eine anzügliche Kraft und ein reizendes Ansehen mitzuteilen, „um ihr also dadurch einen sichern Eingang in das mensch„liche Herz aufzuschließen. Nachdem man nun wahrgenommen, „daß allein das Seltene, Neue und Wunderbare eine solche „erweckende und angenehm entzückende Kraft auf das mensch„liche Gemüt mit sich führet, so war man bedacht, die Er„zählung durch die Neuheit und Seltsamkeit der Vorstellungen „wunderbar zu machen, und also dem Körper der Fabel eine „ungemeine und reizende Schönheit beizulegen. Die Erzählung „bestehet aus zween wesentlichen Hauptumständen, dem Um„stande der Person, und der Sache oder Handlung; ohne diese „kann keine Erzählung Platz haben. Also muß das Wunder„bare, welches in der Erzählung herrschen soll, sich entweder „auf die Handlung selbst, oder auf die Personen, denen selbige „zugeschrieben wird, beziehen. Das Wunderbare, das in den „täglichen Geschäften und Handlungen der Menschen vorkömmt, „bestehet vornehmlich in dem Unvermuteten, sowohl in Absicht „auf die Vermessenheit im Unterfangen, als die Bosheit oder „Thorheit im Ausführen, zuweilen auch in einem ganz un„erwarteten Ausgange einer Sache. Weil aber dergleichen „wunderbare Handlungen in dem gemeinen Leben der Menschen „etwas Ungewohntes und Seltenes sind; da hingegen die meisten „gewöhnlichen Handlungen gar nichts Ungemeines oder Merk„würdiges an sich haben; so sah man sich gemüßiget, damit „die Erzählung als der Körper der Fabel nicht verächtlich

Digitized by Google

„würde, derselben durch die Veränderung und Verwandlung „der Personen einen angenehmen Schein des Wunderbaren mit„zuteilen. Da nun die Menschen, bei aller ihrer Verschiedenheit, „dennoch überhaupt betrachtet in einer wesentlichen Gleichheit „und Verwandtschaft stehen, so besann man sich, Wesen von „einer höhern Natur, die man wirklich zu sein glaubte, als „Götter und Genios, oder solche, die man durch die Freiheit „der Dichter zu Wesen erschuf, als die Tugenden, die Kräfte „der Seele, das Glück, die Gelegenheit ꝛc. in die Erzählung „einzuführen; vornehmlich aber nahm man sich die Freiheit „heraus, die Tiere, die Pflanzen, und noch geringere Wesen, „nämlich die leblosen Geschöpfe, zu der höhern Natur der „vernünftigen Wesen zu erheben, indem man ihnen menschliche „Vernunft und Rede mitteilte, damit sie also fähig würden, „uns ihren Zustand und ihre Begegnisse in einer uns ver„nehmlichen Sprache zu erklären, und durch ihr Exempel von „ähnlichen moralischen Handlungen unsre Lehrer abzugeben ꝛc.“

Breitinger also behauptet, daß die Erreichung des Wunderbaren die Ursache sei, warum man in der Fabel die Tiere und andere niedrigere Geschöpfe reden und vernunftmäßig handeln lasse. Und eben weil er dieses für die Ursache hält, glaubt er, daß die Fabel überhaupt, in ihrem Wesen und Ursprunge betrachtet, nichts anders als ein lehrreiches Wunderbare sei. Diese seine zweite Erklärung ist es, welche ich hier, versprochnermaßen, untersuchen muß.

Es wird aber bei dieser Untersuchung vornehmlich darauf ankommen, ob die Einführung der Tiere in der Fabel wirklich wunderbar ist. Ist sie es, so hat Breitinger viel gewonnen; ist sie es aber nicht, so liegt auch sein ganzes Fabelsystem mit einmal über dem Haufen.

Wunderbar soll diese Einführung sein? Das Wunderbare, sagt eben dieser Kunstrichter, legt den Schein der Wahrheit und Möglichkeit ab. Diese anscheinende Unmöglichkeit also gehöret zu dem Wesen des Wunderbaren; und wie soll

Digitized by Google

ich nunmehr jenen Gebrauch der Alten, den sie selbst schon zu einer Regel gemacht hatten, damit vergleichen? Die Alten nämlich fingen ihre Fabeln am liebsten mit dem *Φασι*, und dem darauf folgenden Klagefalle an. Die griechischen Rhetores nennen dieses kurz, die Fabel in dem Klagefalle (*ταις αἰτιατικαις*) vortragen; und Theon, wenn er in seinen Vorübungen hierauf kömmt, führet eine Stelle des Aristoteles an, wo der Philosoph diesen Gebrauch billiget, und es zwar deswegen für ratsamer erkläret, sich bei Einführung einer Fabel lieber auf das Altertum zu berufen, als in der eigenen Person zu sprechen, damit man den Anschein, als erzählé man etwas Unmögliches, vermindere. (*ἱνα παραμυθησωνται το δοκειν ἀδυνατα λεγειν*). War also das der Alten ihre Denkungsart, wollten sie den Schein der Unmöglichkeit in der Fabel so viel als möglich vermindert wissen: so mußten sie notwendig weit davon entfernt sein, in der Fabel etwas Wunderbares zu suchen, oder zur Absicht zu haben; denn das Wunderbare muß sich auf diesen Schein der Unmöglichkeit gründen.

Weiter! Das Wunderbare, sagt Breitinger an mehr als einem Orte, sei der höchste Grad des Neuen. Diese Neuheit aber muß das Wunderbare, wenn es seine gehörige Wirkung auf uns thun soll, nicht allein bloß in Ansehung seiner selbst, sondern auch in Ansehung unsrer Vorstellungen haben. Nur das ist wunderbar, was sich sehr selten in der Reihe der natürlichen Dinge ereignet. Und nur das Wunderbare behält seinen Eindruck auf uns, dessen Vorstellung in der Reihe unsrer Vorstellungen ebenso selten vorkömmt. Auf einen fleißigen Bibelleser wird das größte Wunder, das in der Schrift aufgezeichnet ist, den Eindruck bei weitem nicht mehr machen, den es das erstemal auf ihn gemacht hat. Er lieset es endlich mit ebenso wenigem Erstaunen, daß die Sonne einmal stille gestanden, als er sie täglich auf- und niedergehen sieht. Das Wunder bleibt immer dasselbe; aber nicht unsere Gemüts-

Digitized by Google

verfassung, wenn wir es zu oft denken. — Folglich würde auch die Einführung der Tiere uns höchstens nur in den ersten Fabeln wunderbar vorkommen; fänden wir aber, daß die Tiere fast in allen Fabeln sprächen und urteilten, so würde diese Sonderbarkeit, so groß sie auch an und vor sich selbst wäre, doch gar bald nichts Sonderbares mehr für uns haben.

Aber wozu alle diese Umschweife? Was sich auf einmal umreißen läßt, braucht man das erst zu erschüttern? — Darum kurz: daß die Tiere, und andere niedrigere Geschöpfe, Sprache und Vernunft haben, wird in der Fabel vorausgesetzt; es wird angenommen; und soll nichts weniger als wunderbar sein. — Wenn ich in der Schrift lese: „Da that der Herr der Eselin den Mund auf und sie sprach zu Bileam ꝛc.“ so lese ich etwas Wunderbares. Aber wenn ich bei dem Äsopus lese: *Φασιν, ὁτε φωνηεντα ἠν τα ζωα, την ὀϊν προς τον δεσποτην εἰπειν·* „Damals, als die Tiere noch redeten, soll das Schaf zu seinem Hirten gesagt haben:“ so ist es ja wohl offenbar, daß mir der Fabulist nichts Wunderbares erzählen will; sondern vielmehr etwas, das zu der Zeit, die er mit Erlaubnis seines Lesers annimmt, dem gemeinen Laufe der Natur vollkommen gemäß war.

Und das ist so begreiflich, sollte ich meinen, daß ich mich schämen muß, noch ein Wort hinzuzuthun. Ich komme vielmehr sogleich auf die wahre Ursache, — die ich wenigstens für die wahre halte, — warum der Fabulist die Tiere oft zu seiner Absicht bequemer findet, als die Menschen. — Ich setze sie in die allgemein bekannte Bestandheit der Charaktere. — Gesetzt auch, es wäre noch so leicht, in der Geschichte ein Exempel zu finden, in welchem sich diese oder jene moralische Wahrheit anschauend erkennen ließe. Wird sie sich deswegen von jedem, ohne Ausnahme, darin erkennen lassen? Auch von dem, der mit den Charakteren der dabei interessierten Personen nicht vertraut ist? Unmöglich! Und wie viel Personen sind wohl in der Geschichte so allgemein bekannt, daß man

Digitized by Google

sie nur nennen dürfte, um sogleich bei einem jeden den Begriff von der ihnen zukommenden Denkungsart und andern Eigenschaften zu erwecken? Die umständliche Charakterisierung daher zu vermeiden, bei welcher es doch noch immer zweifelhaft ist, ob sie bei allen die nämlichen Ideen hervorbringt, war man gezwungen, sich lieber in die kleine Sphäre derjenigen Wesen einzuschränken, von denen man es zuverlässig weiß, daß auch bei den Unwissendsten ihren Benennungen diese und keine andere Idee entspricht. Und weil von diesen Wesen die wenigsten ihrer Natur nach geschickt waren, die Rolle freier Wesen über sich zu nehmen, so erweiterte man lieber die Schranken ihrer Natur, und machte sie, unter gewissen wahrscheinlichen Voraussetzungen, dazu geschickt.

Man hört: Britannicus und Nero. Wie viele wissen, was sie hören? Wer war dieser? Wer jener? In welchem Verhältnisse stehen sie gegeneinander? — Aber man hört: der Wolf und das Lamm; sogleich weiß jeder, was er höret, und weiß, wie sich das eine zu dem andern verhält. Diese Wörter, welche stracks ihre gewissen Bilder in uns erwecken, befördern die anschauende Erkenntnis, die durch jene Namen, bei welchen auch die, denen sie nicht unbekannt sind, gewiß nicht alle vollkommen ebendasselbe denken, verhindert wird. Wenn daher der Fabulist keine vernünftigen Individua auftreiben kann, die sich durch ihre bloße Benennungen in unsere Einbildungskraft schildern, so ist es ihm erlaubt, und er hat Fug und Recht, dergleichen unter den Tieren oder unter noch geringern Geschöpfen zu suchen. Man setze, in der Fabel von dem Wolfe und dem Lamme, anstatt des Wolfes den Nero, anstatt des Lammes den Britannicus, und die Fabel hat auf einmal alles verloren, was sie zu einer Fabel für das ganze menschliche Geschlecht macht. Aber man setze anstatt des Lammes und des Wolfes, den Riesen und den Zwerg, und sie verlieret schon weniger; denn auch der Riese und der Zwerg sind Individua, deren Charakter, ohne weitere Hinzu-

Digitized by Google

thuung, ziemlich aus der Benennung erhellet. Oder man verwandle sie lieber gar in folgende menschliche Fabel: „Ein „Priester kam zu dem armen Manne des Propheten und sagte: „Bringe dein weißes Lamm vor den Altar, denn die Götter „fordern ein Opfer. Der Arme erwiderte: Mein Nachbar hat „eine zahlreiche Herde, und ich habe nur das einzige Lamm. „Du hast aber den Göttern ein Gelübde gethan, versetzte dieser, „weil sie deine Felder gesegnet. — Ich habe kein Feld; war „die Antwort. — Nun so war es damals, als sie deinen Sohn „von seiner Krankheit genesen ließen. — O, sagte der Arme, „die Götter haben ihn selbst zum Opfer hingenommen. Gott„loser! zürnte der Priester; du lästerst! und riß das Lamm „aus seinem Schoße ꝛc." — — Und wenn in dieser Verwandlung die Fabel noch weniger verloren hat, so kömmt es bloß daher, weil man mit dem Worte Priester den Charakter der Habsüchtigkeit, leider, noch weit geschwinder verbindet, als den Charakter der Blutdürstigkeit mit dem Worte Riese; und durch den armen Mann des Propheten die Idee der unterdrückten Unschuld noch leichter erregt wird, als durch den Zwerg. — Der beste Abdruck dieser Fabel, in welchem sie ohne Zweifel am allerwenigsten verloren hat, ist die Fabel von der Katze und dem Hahne. Doch weil man auch hier sich das Verhältnis der Katze gegen den Hahn nicht so geschwind denkt, als dort das Verhältnis des Wolfes zum Lamme, so sind diese noch immer die allerbequemsten Wesen, die der Fabulist zu seiner Absicht hat wählen können.

Der Verfasser der oben angeführten kritischen Briefe ist mit Breitingern einerlei Meinung, und sagt unter anderm in der erdichteten Person des Hermann Axels: „Die „Fabel bekömmt durch diese sonderbare Personen ein wunder„liches Ansehen. Es wäre keine ungeschickte Fabel, wenn man „dichtete: Ein Mensch sah auf einem hohen Baume die schönsten „Birnen hangen, die seine Lust, davon zu essen, mächtig reize„ten. Er bemühte sich lange, auf denselben hinaufzuklimmen,

Digitized by Google

„aber es war umsonst, er mußte es endlich aufgeben. Indem „er wegging, sagte er: Es ist mir gesunder, daß ich sie noch „länger stehen lasse, sie sind doch noch nicht zeitig genug. Aber „dieses Geschichtchen reizet nicht stark genug; es ist zu platt ꝛc.“ — Ich gestehe es Hermann Axeln zu; das Geschichtchen ist sehr platt, und verdienet nichts weniger, als den Namen einer guten Fabel. Aber ist es bloß deswegen so platt geworden, weil kein Tier darin redet und handelt? Gewiß nicht; sondern es ist es dadurch geworden, weil er das Individuum, den Fuchs, mit dessen bloßem Namen wir einen gewissen Charakter verbinden, aus welchem sich der Grund von der ihm zugeschriebenen Handlung angeben läßt, in ein anders Individuum verwandelt hat, dessen Name keine Idee eines bestimmten Charakters in uns erwecket. „Ein Mensch!“ Das ist ein viel zu allgemeiner Begriff für die Fabel. An was für eine Art von Menschen soll ich dabei denken? Es giebt deren so viele! Aber „ein Fuchs!“ Der Fabulist weiß nur von Einem Fuchse, und sobald er mir das Wort nennt, fallen auch meine Gedanken sogleich nur auf Einen Charakter. Anstatt des Menschen überhaupt hätte Hermann Axel also wenigstens einen Gasconier setzen müssen. Und alsdann würde er wohl gefunden haben, daß die Fabel, durch die bloße Weglassung des Tieres, so viel eben nicht verlöre, besonders wenn er in dem nämlichen Verhältnisse auch die übrigen Umstände geändert, und den Gasconier nach etwas mehr, als nach Birnen, lüstern gemacht hätte.

Da also die allgemein bekannten und unveränderlichen Charaktere der Tiere die eigentliche Ursache sind, warum sie der Fabulist zu moralischen Wesen erhebt, so kömmt mir es sehr sonderbar vor, wenn man es einem zum besondern Ruhme machen will, „daß der Schwan in seinen Fabeln nicht singe, „noch der Pelikan sein Blut für seine Jungen vergieße.“ — Als ob man in den Fabelbüchern die Naturgeschichte studieren sollte! Wenn dergleichen Eigenschaften allgemein bekannt sind,

Digitized by Google

so sind sie wert gebraucht zu werden, der Naturalist mag sie bekräftigen oder nicht. Und derjenige, der sie uns, es sei durch seine Exempel oder durch seine Lehre, aus den Händen spielen will, der nenne uns erst andere Individua, von denen es bekannt ist, daß ihnen die nämlichen Eigenschaften in der That zukommen.

Je tiefer wir auf der Leiter der Wesen herabsteigen, desto seltner kommen uns dergleichen allgemein bekannte Charaktere vor. Dieses ist denn auch die Ursache, warum sich der Fabulist so selten in dem Pflanzenreiche, noch seltener in dem Steinreiche und am allerseltensten vielleicht unter den Werken der Kunst finden läßt. Denn daß es deswegen geschehen sollte, weil es stufenweise immer unwahrscheinlicher werde, daß diese geringern Werke der Natur und Kunst empfinden, denken und sprechen könnten; will mir nicht ein. Die Fabel von dem ehernen und dem irdenen Topfe ist nicht um ein Haar schlechter oder unwahrscheinlicher als die beste Fabel, zum Exempel von einem Affen, so nahe auch dieser dem Menschen verwandt ist, und so unendlich weit jene von ihm abstehen.

Indem ich aber die Charaktere der Tiere zur eigentlichen Ursache ihres vorzüglichen Gebrauchs in der Fabel mache, will ich nicht sagen, daß die Tiere dem Fabulisten sonst zu weiter gar nichts nützten. Ich weiß es sehr wohl, daß sie unter anderm in der zusammengesetzten Fabel das Vergnügen der Vergleichung um ein Großes vermehren, welches alsdann kaum merklich ist, wenn sowohl der wahre als der erdichtete einzelne Fall beide aus handelnden Personen von einerlei Art, aus Menschen, bestehen. Da aber dieser Nutzen, wie gesagt, nur in der zusammengesetzten Fabel stattfindet, so kann er die Ursache nicht sein, warum die Tiere auch in der einfachen Fabel, und also in der Fabel überhaupt, dem Dichter sich gemeiniglich mehr empfehlen, als die Menschen.

Ja, ich will es wagen, den Tieren und andern geringern Geschöpfen in der Fabel noch einen Nutzen zuzuschreiben, auf

Digitized by Google

welchen ich vielleicht durch Schlüsse nie gekommen wäre, wenn mich nicht mein Gefühl darauf gebracht hätte. Die Fabel hat unsere klare und lebendige Erkenntnis eines moralischen Satzes zur Absicht. Nichts verdunkelt unsere Erkenntnis mehr als die Leidenschaften. Folglich muß der Fabulist die Erregung der Leidenschaften so viel als möglich vermeiden. Wie kann er aber anders, zum Beispiel die Erregung des Mitleids vermeiden, als wenn er die Gegenstände desselben unvollkommener macht, und anstatt der Menschen Tiere, oder noch geringere Geschöpfe annimmt? Man erinnere sich noch einmal der Fabel von dem Wolfe und Lamme, wie sie oben in die Fabel von dem Priester und dem armen Manne des Propheten verwandelt worden. Wir haben Mitleiden mit dem Lamme; aber dieses Mitleiden ist so schwach, daß es unserer anschauenden Erkenntnis des moralischen Satzes keinen merklichen Eintrag thut. Hingegen wie ist es mit dem armen Manne? Kömmt es mir nur so vor, oder ist es wirklich wahr, daß wir mit diesem viel zu viel Mitleiden haben, und gegen den Priester viel zu viel Unwillen empfinden, als daß die anschauende Erkenntnis des moralischen Satzes hier ebenso klar sein könnte, als sie dort ist?

III. Von der Einteilung der Fabeln.

Die Fabeln sind verschiedener Einteilungen fähig. Von einer, die sich aus der verschiednen Anwendung derselben ergiebt, habe ich gleich anfangs geredet. Die Fabeln nämlich werden entweder bloß auf einen allgemeinen moralischen Satz angewendet, und heißen einfache Fabeln; oder sie werden auf einen wirklichen Fall angewendet, der mit der Fabel unter einem und ebendemselben moralischen Satze enthalten ist, und heißen zusammengesetzte Fabeln. Der Nutzen dieser Einteilung hat sich bereits an mehr als einer Stelle gezeiget.

Eine andere Einteilung würde sich aus der verschiednen

Digitized by Google

Beschaffenheit des moralischen Satzes herholen lassen. Es giebt nämlich moralische Sätze, die sich besser in einem einzeln Falle ihres Gegenteils, als in einem einzeln Falle, der unmittelbar unter ihnen begriffen ist, anschauend erkennen lassen. Fabeln also, welche den moralischen Satz in einem einzeln Falle des Gegenteils zur Intuition bringen, würde man vielleicht indirekte Fabeln, so wie die andern direkte Fabeln nennen können.

Doch von diesen Einteilungen ist hier nicht die Frage; noch viel weniger von jener unphilosophischen Einteilung nach den verschiedenen Erfindern oder Dichtern, die sich einen vorzüglichen Namen damit gemacht haben. Es hat den Kunstrichtern gefallen, ihre gewöhnliche Einteilung der Fabel von einer Verschiedenheit herzunehmen, die mehr in die Augen fällt; von der Verschiedenheit nämlich der darin handelnden Personen. Und diese Einteilung ist es, die ich hier näher betrachten will.

Aphthonius ist ohne Zweifel der älteste Skribent, der ihrer erwähnet. *Του δε μυθου*, sagt er in seinen Vorübungen, *το μεν ἐστι λογικον, το δε ἠθικον, το δε μικτον. Και λογικον μεν ἐν ᾧ τι ποιων ἀνθρωπος πεπλασται· ἠθικον δε το των ἀλογων ἠθος ἀπομιμουμενον· μικτον δε το ἐξ ἀμφοτερων ἀλογου και λογικου.* Es giebt drei Gattungen von Fabeln; die vernünftige, in welcher der Mensch die handelnde Person ist; die sittliche, in welcher unvernünftige Wesen aufgeführet werden; die vermischte, in welcher sowohl unvernünftige als vernünftige Wesen vorkommen. — Der Hauptfehler dieser Einteilung, welcher sogleich einem jeden in die Augen leuchtet, ist der, daß sie das nicht erschöpft, was sie erschöpfen sollte. Denn wo bleiben diejenigen Fabeln, die aus Gottheiten und allegorischen Personen bestehen? Aphthonius hat die vernünftige Gattung ausdrücklich auf den einzigen Menschen eingeschränkt. Doch wenn diesem Fehler auch abzuhelfen wäre; was kann demungeachtet roher und mehr von der obersten Fläche abge-

Digitized by Google

schöpft sein, als diese Einteilung? Öffnet sie uns nur auch die geringste freiere Einsicht in das Wesen der Fabel?

Batteux würde daher ohne Zweifel ebensowohl gethan haben, wenn er von der Einteilung der Fabel gar geschwiegen hätte, als daß er uns mit jener kahlen Aphthonianischen abspeisen will. Aber was wird man vollends von ihm sagen, wenn ich zeige, daß er sich hier auf einer kleinen Tücke treffen läßt? Kurz zuvor sagt er unter anderm von den Personen der Fabel: „Man hat hier nicht allein den Wolf und das „Lamm, die Eiche und das Schilf, sondern auch den eisernen „und den irdenen Topf ihre Rollen spielen sehen. Nur der „Herr Verstand und das Fräulein Einbildungskraft, „und alles was ihnen ähnlich siehet, sind von diesem Theater „ausgeschlossen worden; weil es ohne Zweifel schwerer ist, „diesen bloß geistigen Wesen einen charaktermäßigen Körper „zu geben, als Körpern, die einige Analogie mit unsern Or„ganen haben, Geist und Seele zu geben." — Merkt man, wider wen dieses geht? Wider den de la Motte, der sich in seinen Fabeln der allegorischen Wesen sehr häufig bedienet. Da dieses nun nicht nach dem Geschmacke unsers oft mehr ekeln als feinen Kunstrichters war, so konnte ihm die Aphthonianische mangelhafte Einteilung der Fabel nicht anders als willkommen sein, indem es durch sie stillschweigend gleichsam zur Regel gemacht wird, daß die Gottheiten und allegorischen Wesen gar nicht in die Äsopische Fabel gehören. Und diese Regel eben möchte Batteux gar zu gern festsetzen, ob er sich gleich nicht getrauet, mit ausdrücklichen Worten darauf zu dringen. Sein System von der Fabel kann auch nicht wohl ohne sie bestehen. „Die Äsopische Fabel, sagt er, ist, eigent„lich zu reden, das Schauspiel der Kinder; sie unterscheidet „sich von den übrigen nur durch die Geringfügigkeit und „Naivität ihrer spielenden Personen. Man sieht auf diesem „Theater keinen Cäsar, keinen Alexander: aber wohl die Fliege „und die Ameise ꝛc." — Freilich; diese Geringfügigkeit der

Digitized by Google

spielenden Personen vorausgesetzt, konnte Batteux mit den höhern poetischen Wesen des de la Motte unmöglich zufrieden sein. Er verwarf sie also, ob er schon einen guten Teil der besten Fabeln des Altertums zugleich mit verwerfen mußte; und zog sich, um den kritischen Anfällen deswegen weniger ausgesetzt zu sein, unter den Schutz der mangelhaften Einteilung des Aphthonius. Gleich als ob Aphthonius der Mann wäre, der alle Gattungen von Fabeln, die in seiner Einteilung nicht Platz haben, eben dadurch verdammen könnte! Und diesen Mißbrauch einer erschlichenen Autorität nenne ich eben die kleine Tücke, deren sich Batteux in Ansehung des de la Motte hier schuldig gemacht hat.

Wolff hat die Einteilung des Aphthonius gleichfalls beibehalten, aber einen weit edlern Gebrauch davon gemacht. Diese Einteilung in vernünftige und sittliche Fabeln, meinet er, klinge zwar ein wenig sonderbar; denn man könnte sagen, daß eine jede Fabel sowohl eine vernünftige als eine sittliche Fabel wäre. Sittlich nämlich sei eine jede Fabel insofern, als sie einer sittlichen Wahrheit zum Besten erfunden worden; und vernünftig insofern, als diese sittliche Wahrheit der Vernunft gemäß ist. Doch da es einmal gewöhnlich sei, diesen Worten hier eine andere Bedeutung zu geben, so wolle er keine Neuerung machen. Aphthonius habe übrigens bei seiner Einteilung die Absicht gehabt, die Verschiedenheit der Fabeln ganz zu erschöpfen, und mehr nach dieser Absicht, als nach den Worten, deren er sich dabei bedient habe, müsse sie beurteilet werden. Absit enim, sagt er — und o, wenn alle Liebhaber der Wahrheit so billig dächten! — absit, ut negemus accurate cogitasse, qui non satis accurate loquuntur. Puerile est, erroris redarguere eum, qui ab errore immunem possedit animum, propterea quod parum apta succurrerint verba, quibus mentem suam exprimere poterat. Er behält daher die Benennungen der Aphthonianischen Einteilung bei, und weiß die Wahrheit,

Digitized by Google

die er nicht darin gefunden, so scharfsinnig hinein zu legen, daß sie das vollkommene Ansehen einer richtigen philosophischen Einteilung bekömmt. „Wenn wir Begebenheiten erdichten, sagt „er, so legen wir entweder den Subjekten solche Handlungen „und Leidenschaften, überhaupt solche Prädikate bei, als ihnen „zukommen; oder wir legen ihnen solche bei, die ihnen nicht „zukommen. In dem ersten Falle heißen es vernünftige „Fabeln; in dem andern sittliche Fabeln; und vermischte „Fabeln heißen es, wenn sie etwas sowohl von der Eigen„schaft der sittlichen als vernünftigen Fabel haben."

Nach dieser Wolffischen Verbesserung also beruhet die Verschiedenheit der Fabel nicht mehr auf der bloßen Verschiedenheit der Subjekte, sondern auf der Verschiedenheit der Prädikate, die von diesen Subjekten gesagt werden. Ihr zufolge kann eine Fabel Menschen zu handelnden Personen haben, und dennoch keine vernünftige Fabel sein; so wie sie eben nicht notwendig eine sittliche Fabel sein muß, weil Tiere in ihr aufgeführet werden. Die oben angeführte Fabel von den zwei kämpfenden Hähnen, würde nach den Worten des Aphthonius eine sittliche Fabel sein, weil sie die Eigenschaften und das Betragen gewisser Tiere nachahmet; wie hingegen Wolff den Sinn des Aphthonius genauer bestimmt hat, ist sie eine vernünftige Fabel, weil nicht das Geringste von den Hähnen darin gesagt wird, was ihnen nicht eigentlich zukäme. So ist es mit mehrern: zum Exempel der Vogelsteller und die Schlange; der Hund und der Koch; der Hund und der Gärtner; der Schäfer und der Wolf: lauter Fabeln, die nach der gemeinen Einteilung unter die sittlichen und vermischten, nach der verbesserten aber unter die vernünftigen gehören.

Und nun? Werde ich es bei dieser Einteilung unsers Weltweisen können bewenden lassen? Ich weiß nicht. Wider ihre logikalische Richtigkeit habe ich nichts zu erinnern; sie erschöpft alles, was sie erschöpfen soll. Aber man kann ein

Digitized by Google

guter Dialektiker sein, ohne ein Mann von Geschmack zu sein; und das letzte war Wolff, leider, wohl nicht. Wie, wenn es auch ihm hier so gegangen wäre, als er es von dem Aphthonius vermutet, daß er zwar richtig gedacht, aber sich nicht so vollkommen gut ausgedruckt hätte, als es besonders die Kunstrichter wohl verlangen dürften? Er redet von Fabeln, in welchen den Subjekten Leidenschaften und Handlungen, überhaupt Prädikate, beigelegt werden, deren sie nicht fähig sind, die ihnen nicht zukommen. Dieses nicht zukommen kann einen übeln Verstand machen. Der Dichter, kann man daraus schließen, ist also nicht gehalten, auf die Naturen der Geschöpfe zu sehen, die er in seinen Fabeln aufführet? Er kann das Schaf verwegen, den Wolf sanftmütig, den Esel feurig vorstellen; er kann die Tauben als Falken brauchen und die Hunde von den Hasen jagen lassen. Alles dieses kömmt ihnen nicht zu; aber der Dichter macht eine sittliche Fabel, und er darf es ihnen beilegen. — Wie nötig ist es, dieser gefährlichen Auslegung, diesen mit einer Überschwemmung der abgeschmacktesten Märchen drohenden Folgerungen vorzubauen!

Man erlaube mir also, mich auf meinen eigenen Weg wieder zurückzuwenden. Ich will den Weltweisen so wenig als möglich aus dem Gesichte verlieren; und vielleicht kommen wir, am Ende der Bahn, zusammen. — Ich habe gesagt, und glaube es erwiesen zu haben, daß auf der Erhebung des einzeln Falles zur Wirklichkeit der wesentliche Unterschied der Parabel, oder des Exempels überhaupt, und der Fabel beruhet. Diese Wirklichkeit ist der Fabel so unentbehrlich, daß sie sich eher von ihrer Möglichkeit, als von jener etwas abbrechen läßt. Es streitet minder mit ihrem Wesen, daß ihr einzelner Fall nicht schlechterdings möglich ist, daß er nur nach gewissen Voraussetzungen, unter gewissen Bedingungen möglich ist, als daß er nicht als wirklich vorgestellt werde. In Ansehung dieser Wirklichkeit folglich, ist die Fabel keiner Verschieden-

Digitized by Google

heit fähig; wohl aber in Ansehung ihrer Möglichkeit, welche sie veränderlich zu sein erlaubt. Nun ist, wie gesagt, diese Möglichkeit entweder eine unbedingte oder bedingte Möglichkeit; der einzelne Fall der Fabel ist entweder schlechterdings möglich, oder er ist es nur nach gewissen Voraussetzungen, unter gewissen Bedingungen. Die Fabeln also, deren einzelner Fall schlechterdings möglich ist, will ich (um gleichfalls bei den alten Benennungen zu bleiben) vernünftige Fabeln nennen; Fabeln hingegen, wo er es nur nach gewissen Voraussetzungen ist, mögen sittliche heißen. Die vernünftigen Fabeln leiden keine fernere Unterabteilung; die sittlichen aber leiden sie. Denn die Voraussetzungen betreffen entweder die Subjekte der Fabel, oder die Prädikate dieser Subjekte; der Fall der Fabel ist entweder möglich, vorausgesetzt, daß diese und jene Wesen existieren; oder er ist es, vorausgesetzt, daß diese und jene wirklich existierende Wesen (nicht andere Eigenschaften, als ihnen zukommen; denn sonst würden sie zu andern Wesen werden, sondern) die ihnen wirklich zukommenden Eigenschaften in einem höhern Grade, in einem weitern Umfange besitzen. Jene Fabeln, worin die Subjekte vorausgesetzt werden, wollte ich mythische Fabeln nennen; und diese, worin nur erhöhtere Eigenschaften wirklicher Subjekte angenommen werden, würde ich, wenn ich das Wort anders wagen darf, hyperphysische Fabeln nennen. —

Ich will diese meine Einteilung noch durch einige Beispiele erläutern. Die Fabeln, der Blinde und der Lahme; die zwei kämpfenden Hähne; der Vogelsteller und die Schlange; der Hund und der Gärtner, sind lauter vernünftige Fabeln, obschon bald lauter Tiere, bald Menschen und Tiere darin vorkommen; denn der darin enthaltene Fall ist schlechterdings möglich, oder, mit Wolffen zu reden, es wird den Subjekten nichts darin beigelegt, was ihnen nicht zukomme. — Die Fabeln, Apollo und Jupiter; Herkules und Plutus; die verschiedene Bäume in ihren besondern Schutz nehmende Götter; kurz alle

Digitized by Google

Fabeln, die aus Gottheiten, aus allegorischen Personen, aus Geistern und Gespenstern, aus andern erdichteten Wesen, dem Phönix zum Exempel bestehen, sind sittliche Fabeln, und zwar mythisch sittliche; denn es wird darin vorausgesetzt, daß alle diese Wesen existieren oder existieret haben, und der Fall, den sie enthalten, ist nur unter dieser Voraussetzung möglich. — Der Wolf und das Lamm; der Fuchs und der Storch; die Natter und die Feile; die Bäume und der Dornstrauch; der Ölbaum und das Rohr ꝛc. sind gleichfalls sittliche, aber hyperphysisch sittliche Fabeln; denn die Natur dieser wirklichen Wesen wird erhöhet, die Schranken ihrer Fähigkeiten werden erweitert. Eines muß ich hierbei erinnern! Man bilde sich nicht ein, daß diese Gattung von Fabeln sich bloß auf die Tiere, und andere geringere Geschöpfe einschränke: der Dichter kann auch die Natur des Menschen erhöhen, und die Schranken seiner Fähigkeiten erweitern. Eine Fabel zum Exempel von einem Propheten würde eine hyperphysisch sittliche Fabel sein; denn die Gabe zu prophezeien kann dem Menschen bloß nach einer erhöhtern Natur zukommen. Oder wenn man die Erzählung von den himmelstürmenden Riesen als eine Äsopische Fabel behandeln und sie dahin verändern wollte, daß ihr unsinniger Bau von Bergen auf Bergen endlich von selbst zusammenstürzte und sie unter den Ruinen begrübe: so würde keine andere als eine hyperphysisch sittliche Fabel daraus werden können.

Aus den zwei Hauptgattungen, der vernünftigen und sittlichen Fabel, entstehet auch bei mir eine vermischte Gattung, wo nämlich der Fall zum Teil schlechterdings, zum Teil nur unter gewissen Voraussetzungen möglich ist. Und zwar können dieser vermischten Fabeln dreierlei sein; die vernünftig mythische Fabel, als Herkules und der Kärrner, der arme Mann und der Tod; die vernünftig hyperphysische Fabel, als der Holzschläger und der Fuchs, der Jäger

Digitized by Google

und der Löwe; und endlich die hyperphysisch mythische Fabel, als Jupiter und das Kamel, Jupiter und die Schlange ꝛc.

Und diese Einteilung erschöpft die Mannigfaltigkeit der Fabeln ganz gewiß, ja man wird, hoffe ich, keine anführen können, deren Stelle, ihr zufolge, zweifelhaft bleibe, welches bei allen andern Einteilungen geschehen muß, die sich bloß auf die Verschiedenheit der handelnden Personen beziehen. Die Breitingersche Einteilung ist davon nicht ausgeschlossen, ob er schon dabei die Grade des Wunderbaren zum Grunde gelegt hat. Denn da bei ihm die Grade des Wunderbaren, wie wir gesehen haben, größtenteils auf die Beschaffenheit der handelnden Personen ankommen, so klingen seine Worte nur gründlicher, und er ist in der That in die Sache nichts tiefer eingedrungen. „Das Wunderbare der Fabel, sagt er, hat „seine verschiedene Grade. — Der niedrigste Grad des Wunder„baren findet sich in derjenigen Gattung der Fabeln, in welchen „ordentliche Menschen aufgeführet werden. — Weil in den„selben das Wahrscheinliche über das Wunderbare weit die „Oberhand hat, so können sie mit Fug wahrscheinliche, „oder in Absicht auf die Personen menschliche Fabeln be„nennet werden. Ein mehrerer Grad des Wunderbaren äußert „sich in derjenigen Klasse der Fabeln, in welchen ganz andere „als menschliche Personen aufgeführet werden. — Diese sind „entweder von einer vortrefflichern und höhern Natur, als die „menschliche ist, z. E. die heidnischen Gottheiten; — oder sie „sind in Ansehung ihres Ursprungs und ihrer natürlichen Ge„schicklichkeit von einem geringern Rang als die Menschen, „als z. E. die Tiere, Pflanzen ꝛc. — Weil in diesen Fabeln „das Wunderbare über das Wahrscheinliche nach verschiedenen „Graden herrschet, werden sie deswegen nicht unfüglich wunder„bare, und in Absicht auf die Personen entweder göttliche „oder tierische Fabeln genennt.“ — Und die Fabel von den zwei Töpfen; die Fabel von den Bäumen und dem Dornstrauche? Sollen die auch tierische Fabeln heißen? Oder

Digitized by Google

sollen sie, und ihresgleichen, eigne Benennungen erhalten? Wie sehr wird diese Namenrolle anwachsen, besonders wenn man auch alle Arten der vermischten Gattung benennen sollte! Aber ein Exempel zu geben, daß man, nach dieser Breitingerschen Einteilung, oft zweifelhaft sein kann, zu welcher Klasse man diese oder jene Fabel rechnen soll, so betrachte man die schon angeführte Fabel, von dem Gärtner und seinem Hunde, oder die noch bekanntere, von dem Ackersmanne und der Schlange; aber nicht so, wie sie Phädrus erzählet, sondern wie sie unter den griechischen Fabeln vorkömmt. Beide haben einen so geringen Grad des Wunderbaren, daß man sie notwendig zu den wahrscheinlichen, das ist menschlichen Fabeln, rechnen müßte. In beiden aber kommen auch Tiere vor; und in Betrachtung dieser würden sie zu den vermischten Fabeln gehören, in welchen das Wunderbare weit mehr über das Wahrscheinliche herrscht, als in jenen. Folglich würde man erst ausmachen müssen, ob die Schlange und der Hund hier als handelnde Personen der Fabel anzusehen wären oder nicht, ehe man der Fabel selbst ihre Klasse anweisen könnte.

Ich will mich bei diesen Kleinigkeiten nicht länger aufhalten, sondern mit einer Anmerkung schließen, die sich überhaupt auf die hyperphysischen Fabeln beziehet, und die ich, zur richtigern Beurteilung einiger von meinen eigenen Versuchen, nicht gern anzubringen vergessen möchte. — Es ist bei dieser Gattung von Fabeln die Frage, wie weit der Fabulist die Natur der Tiere und andrer niedrigern Geschöpfe erhöhen, und wie nahe er sie der menschlichen Natur bringen dürfe? Ich antworte kurz: so weit und so nahe er immer will. Nur mit der einzigen Bedingung, daß aus allem, was er sie denken, reden und handeln läßt, der Charakter hervorscheine, um dessen willen er sie seiner Absicht bequemer fand, als alle andere Individua. Ist dieses; denken, reden und thun sie durchaus nichts, was ein ander Individuum von einem andern, oder gar ohne Charakter, ebenso gut denken,

Digitized by Google

reden und thun könnte: so wird uns ihr Betragen im geringsten nicht befremden, wenn es auch noch so viel Witz, Scharfsinnigkeit und Vernunft vorausſetzt. Und wie könnte es auch? Haben wir ihnen einmal Freiheit und Sprache zugeſtanden, ſo müſſen wir ihnen zugleich alle Modifikationen des Willens und alle Erkenntniſſe zugeſtehen, die aus jenen Eigenſchaften folgen können, auf welchen unſer Vorzug vor ihnen einzig und allein beruhet. Nur ihren Charakter, wie geſagt, müſſen wir durch die ganze Fabel finden; und finden wir dieſen, ſo erfolgt die Illuſion, daß es wirkliche Tiere ſind, ob wir ſie gleich reden hören, und ob ſie gleich noch ſo feine Anmerkungen, noch ſo ſcharfſinnige Schlüſſe machen. Es iſt unbeſchreiblich, wie viel Sophismata non cause ut causae die Kunſtrichter in dieſer Materie gemacht haben. Unter andern der Verfaſſer der kritiſchen Briefe, wenn er von ſeinem Hermann Arel ſagt: „Daher ſchreibt er auch den unvernünftigen Tieren, die er aufführt, niemals eine Reihe von „Anſchlägen zu, die in einem Syſtem, in einer Verknüpfung „ſtehen, und zu einem Endzwecke von weitem her angeordnet „ſind. Denn dazu gehöret eine Stärke der Vernunft, welche „über den Inſtinkt iſt. Ihr Inſtinkt giebt nur flüchtige und „dunkle Strahlen einer Vernunft von ſich, die ſich nicht lange „emporhalten kann. Aus dieſer Urſache werden dieſe Fabeln „mit Tierperſonen ganz kurz, und beſtehen nur aus einem „ſehr einfachen Anſchlage, oder Anliegen. Sie reichen nicht „zu, einen menſchlichen Charakter in mehr als einem Lichte vorzuſtellen; ja der Fabuliſt muß zufrieden ſein, wenn er nur „einen Zug eines Charakters vorſtellen kann. Es iſt eine „ausſchweifende Idee des Pater Boſſu, daß die Äſopiſche „Fabel ſich in dieſelbe Länge, wie die epiſche Fabel ausdehnen „laſſe. Denn das kann nicht geſchehen, es ſei denn, daß man „die Tiere nichts von den Tieren behalten laſſe, ſondern ſie „in Menſchen verwandle, welches nur in poſſierlichen Gedichten „angehet, wo man die Tiere mit gewiſſem Vorſatz in Masken

Digitized by Google

„aufführet, und die Verrichtungen der Menschen nachäffen „läßt ꝛc.“ — Wie sonderbar ist hier das aus dem Wesen der Tiere hergeleitet, was der Kunstrichter aus dem Wesen der anschauenden Erkenntnis, und aus der Einheit des moralischen Lehrsatzes in der Fabel hätte herleiten sollen! Ich gebe es zu, daß der Einfall des Pater Bossu nichts taugt. Die Äsopische Fabel, in die Länge einer epischen Fabel ausgedehnet, höret auf, eine Äsopische Fabel zu sein; aber nicht deswegen, weil man den Tieren, nachdem man ihnen Freiheit und Sprache erteilt hat, nicht auch eine Folge von Gedanken, dergleichen die Folge von Handlungen in der Epopöe erfordern würde, erteilen dürfte; nicht deswegen, weil die Tiere alsdann zu viel Menschliches haben würden: sondern deswegen, weil die Einheit des moralischen Lehrsatzes verloren gehen würde; weil man diesen Lehrsatz in der Fabel, deren Teile so gewaltsam auseinander gedehnet und mit fremden Teilen vermischt worden, nicht länger anschauend erkennen würde. Denn die anschauende Erkenntnis erfordert unumgänglich, daß wir den einzeln Fall auf einmal übersehen können; können wir es nicht, weil er entweder allzuviel Teile hat, oder seine Teile allzuweit auseinander liegen, so kann auch die Intuition des Allgemeinen nicht erfolgen. Und nur dieses, wenn ich nicht sehr irre, ist der wahre Grund, warum man es dem dramatischen Dichter, noch williger aber dem Epopöendichter, erlassen hat, in ihre Werke eine einzige Hauptlehre zu legen. Denn was hilft es, wenn sie auch eine hineinlegen? Wir können sie doch nicht darin erkennen, weil ihre Werke viel zu weitläuftig sind, als daß wir sie auf einmal zu übersehen vermöchten. In dem Skelette derselben müßte sie sich wohl endlich zeigen; aber das Skelett gehöret für den kalten Kunstrichter, und wenn dieser einmal glaubt, daß eine solche Hauptlehre darin liegen müsse, so wird er sie gewiß herausgrübeln, wenn sie der Dichter auch gleich nicht hineingelegt hat. Daß übrigens das eingeschränkte Wesen der Tiere von dieser nicht zu erlaubenden Ausdehnung

Digitized by Google

der Äsopischen Fabel die wahre Ursach nicht sei, hätte der kritische Briefsteller gleich daher abnehmen können, weil nicht bloß die tierische Fabel, sondern auch jede andere Äsopische Fabel, wenn sie schon aus vernünftigen Wesen bestehet, derselben unfähig ist. Die Fabel von dem Lahmen und Blinden, oder von dem armen Manne und dem Tode, läßt sich ebensowenig zur Länge des epischen Gedichts erstrecken, als die Fabel von dem Lamme und dem Wolfe, oder von dem Fuchse und dem Raben. Kann es also an der Natur der Tiere liegen? Und wenn man mit Beispielen streiten wollte, wie viel sehr gute Fabeln ließen sich ihm nicht entgegensetzen, in welchen den Tieren weit mehr, als flüchtige und dunkle Strahlen einer Vernunft beigelegt wird, und man sie ihre Anschläge ziemlich von weitem her zu einem Endzwecke anwenden siehet. Z. E. der Adler und der Käfer; der Adler, die Katze und das Schwein ꝛc.

Unterdessen, dachte ich einsmals bei mir selbst, wenn man demungeachtet eine Äsopische Fabel von einer ungewöhnlichen Länge machen wollte, wie müßte man es anfangen, daß die itzt berührten Unbequemlichkeiten dieser Länge wegfielen? Wie müßte unser Reinicke Fuchs aussehen, wenn ihm der Name eines Äsopischen Heldengedichts zukommen sollte? Mein Einfall war dieser: Vors erste müßte nur ein einziger moralischer Satz in dem Ganzen zum Grunde liegen; vors zweite müßten die vielen und mannigfaltigen Teile dieses Ganzen unter gewisse Hauptteile gebracht werden, damit man sie wenigstens in diesen Hauptteilen auf einmal übersehen könnte; vors dritte müßte jeder dieser Hauptteile ein besonders Ganze, eine für sich bestehende Fabel sein können, damit das große Ganze aus gleichartigen Teilen bestünde. Es müßte, um alles zusammenzunehmen, der allgemeine moralische Satz in seine einzelne Begriffe aufgelöset werden; jeder von diesen einzelnen Begriffen müßte in einer besondern Fabel zur Intuition gebracht werden, und alle diese besondern Fabeln müßten zu-

Digitized by Google

sammen nur eine einzige Fabel ausmachen. Wie wenig hat der Reinicke Fuchs von diesen Requisitis! Am besten also, ich mache selbst die Probe, ob sich mein Einfall auch wirklich ausführen läßt. — Und nun urteile man, wie diese Probe ausgefallen ist! Es ist die sechzehnte Fabel meines dritten Buchs, und heißt die Geschichte des alten Wolfs, in sieben Fabeln. Die Lehre, welche in allen sieben Fabeln zusammengenommen liegt, ist diese: „Man muß einen alten „Bösewicht nicht auf das Äußerste bringen, und ihm alle „Mittel zur Besserung, so spät und erzwungen sie auch sein „mag, benehmen." Dieses Äußerste, diese Benehmung aller Mittel zerstückte ich; machte verschiedene mißlungene Versuche des Wolfs daraus, des gefährlichen Raubens künftig müßig gehen zu können; und bearbeitete jeden dieser Versuche als eine besondere Fabel, die ihre eigene und mit der Hauptmoral in keiner Verbindung stehende Lehre hat. — Was ich hier bis auf sieben, und mit dem Rangstreite der Tiere auf vier Fabeln gebracht habe, wird ein andrer mit einer andern noch fruchtbarern Moral leicht auf mehrere bringen können. Ich begnüge mich, die Möglichkeit gezeigt zu haben.

IV. Von dem Vortrage der Fabeln.

Wie soll die Fabel vorgetragen werden? Ist hierin Äsopus, oder ist Phädrus, oder ist la Fontaine das wahre Muster?

Es ist nicht ausgemacht, ob Äsopus seine Fabeln selbst aufgeschrieben, und in ein Buch zusammengetragen hat. Aber das ist so gut als ausgemacht, daß, wenn er es auch gethan hat, doch keine einzige davon durchaus mit seinen eigenen Worten auf uns gekommen ist. Ich verstehe also hier die allerschönsten Fabeln in den verschiedenen griechischen Sammlungen, welchen man seinen Namen vorgesetzt hat. Nach diesen zu urteilen, war sein Vortrag von der äußersten Präcision;

Digitized by Google

er hielt sich nirgends bei Beschreibungen auf; er kam sogleich zur Sache und eilte mit jedem Worte näher zum Ende; er kannte kein Mittel zwischen dem Notwendigen und Unnützen. So charakterisiert ihn de la Motte; und richtig. Diese Präcision und Kürze, worin er ein so großes Muster war, fanden die Alten der Natur der Fabel auch so angemessen, daß sie eine allgemeine Regel daraus machten. Theon unter andern dringet mit den ausdrücklichsten Worten darauf.

Auch Phädrus, der sich vornahm die Erfindungen des Äsopus in Versen auszubilden, hat offenbar den festen Vorsatz gehabt, sich an diese Regel zu halten; und wo er davon abgekommen ist, scheinet ihn das Silbenmaß und der poetischere Stil, in welchen uns auch das allersimpelste Silbenmaß wie unvermeidlich verstrickt, gleichsam wider seinen Willen davon abgebracht zu haben.

Aber la Fontaine? Dieses sonderbare Genie! La Fontaine! Nein, wider ihn selbst habe ich nichts; aber wider seine Nachahmer; wider seine blinden Verehrer! La Fontaine kannte die Alten zu gut, als daß er nicht hätte wissen sollen, was ihre Muster und die Natur zu einer vollkommenen Fabel erforderten. Er wußte es, daß die Kürze die Seele der Fabel sei; er gestand es zu, daß es ihr vornehmster Schmuck sei, ganz und gar keinen Schmuck zu haben. Er bekannte mit der liebenswürdigsten Aufrichtigkeit, „daß man „die zierliche Präcision und die außerordentliche Kürze, durch „die sich Phädrus so sehr empfehle, in seinen Fabeln nicht „finden werde. Es wären dieses Eigenschaften, die zu erreichen „ihn seine Sprache zum Teil verhindert hätte; und bloß des„wegen, weil er den Phädrus darin nicht nachahmen können, „habe er geglaubt, qu'il fallait en récompense égayer „l'ouvrage plus qu'il n'a fait." Alle die Lustigkeit, sagt er, durch die ich meine Fabeln aufgestützt habe, soll weiter nichts als eine etwanige Schadloshaltung für wesentlichere Schönheiten sein, die ich ihnen zu erteilen zu unvermögend

Digitized by Google

gewesen bin. — Welch Bekenntnis! In meinen Augen macht ihm dieses Bekenntnis mehr Ehre, als ihm alle seine Fabeln machen! Aber wie wunderbar ward es von dem französischen Publico aufgenommen! Es glaubte, la Fontaine wolle ein bloßes Kompliment machen, und hielt die Schadloshaltung unendlich höher, als das, wofür sie geleistet war. Kaum konnte es auch anders sein; denn die Schadloshaltung hatte allzuviel Reizendes für Franzosen, bei welchen nichts über die Lustigkeit gehet. Ein witziger Kopf unter ihnen, der hernach das Unglück hatte, hundert Jahr witzig zu bleiben, meinte sogar, la Fontaine habe sich aus bloßer Albernheit (par bêtise) dem Phädrus nachgesetzt; und de la Motte schrie über diesen Einfall: mot plaisant, mais solide!

Unterdessen, da la Fontaine seine lustige Schwatzhaftigkeit durch ein so großes Muster, als ihm Phädrus schien, verdammt glaubte, wollte er doch nicht ganz ohne Bedeckung von seiten des Altertums bleiben. Er setzte also hinzu: „Und „meinen Fabeln diese Lustigkeit zu erteilen, habe ich um so „viel eher wagen dürfen, da Quintilian lehret, man könne die „Erzählungen nicht lustig genug machen (égayer). Ich brauche „keine Ursache hiervon anzugeben; genug, daß es Quinti„lian sagt." — Ich habe wider diese Autorität zweierlei zu erinnern. Es ist wahr, Quintilian sagt: Ego vero narrationem, ut si ullam partem orationis, omni, qua potest, gratia et venere exornandam puto; und dieses muß die Stelle sein, worauf sich la Fontaine stützet. Aber ist diese Grazie, diese Venus, die er der Erzählung so viel als möglich, obgleich nach Maßgebung der Sache, zu erteilen befiehlet, ist dieses Lustigkeit? Ich sollte meinen, daß grade die Lustigkeit dadurch ausgeschlossen werde. Doch der Hauptpunkt ist hier dieser: Quintilian redet von der Erzählung des Facti in einer gerichtlichen Rede, und was er von dieser sagt, ziehet la Fontaine, wider die ausdrückliche Regel der Alten, auf die Fabel. Er hätte diese Regel unter andern bei dem

Digitized by Google

Theon finden können. Der Grieche redet von dem Vortrage der Erzählung in der Chrie, — wie plan, wie kurz muß die Erzählung in einer Chrie sein! — und setzt hinzu: *ἐν δε τοις μυθοις ἁπλουστεραν την ἑρμηνειαν εἰναι δει και προσφυη· και ὡς δυνατον, ἀκατασκευον τε και σαφη·* die Erzählung der Fabel soll noch planer sein, sie soll zusammengepreßt, so viel als möglich ohne alle Zieraten und Figuren, mit der einzigen Deutlichkeit zufrieden sein.

Dem la Fontaine vergebe ich den Mißbrauch dieser Autorität des Quintilians gar gern. Man weiß ja, wie die Franzosen überhaupt die Alten lesen! Lesen sie doch ihre eigene Autores mit der unverzeihlichsten Flatterhaftigkeit. Hier ist gleich ein Exempel! De la Motte sagt von dem la Fontaine: Tout original qu'il est dans les manières, il était admirateur des anciens jusqu'à la prévention, comme s'ils eussent été ses modèles. *La brièveté*, dit-il, *est l'âme de la fable et il est inutile d'en apporter des raisons, c'est assez que Quintilien l'ait dit.* Man kann nicht verstümmelter anführen als de la Motte hier den la Fontaine anführet! La Fontaine legt es einem ganz andern Kunstrichter in den Mund, daß die Kürze die Seele der Fabel sei, oder spricht es vielmehr in seiner eigenen Person; er beruft sich nicht wegen der Kürze, sondern wegen der Munterkeit, die in den Erzählungen herrschen solle, auf das Zeugnis des Quintilians, und würde sich wegen jener sehr schlecht auf ihn berufen haben, weil man jenen Ausspruch nirgend bei ihm findet.

Ich komme auf die Sache selbst zurück. Der allgemeine Beifall, den la Fontaine mit seiner muntern Art zu erzählen erhielt, machte, daß man nach und nach die Äsopische Fabel von einer ganz andern Seite betrachtete, als sie die Alten betrachtet hatten. Bei den Alten gehörte die Fabel zu dem Gebiete der Philosophie, und aus diesem holten sie die Lehrer der Redekunst in das ihrige herüber. Aristoteles hat nicht

Digitized by Google

in seiner Dichtkunst, sondern in seiner Rhetorik davon gehandelt; und was Aphthonius und Theon davon sagen, das sagen sie gleichfalls in Vorübungen der Rhetorik. Auch bei den Neuern muß man das, was man von der Äsopischen Fabel wissen will, durchaus in Rhetoriken suchen; bis auf die Zeiten des la Fontaine. Ihm gelang es, die Fabel zu einem anmutigen poetischen Spielwerke zu machen; er bezauberte; er bekam eine Menge Nachahmer, die den Namen eines Dichters nicht wohlfeiler erhalten zu können glaubten, als durch solche in lustigen Versen ausgedehnte und gewässerte Fabeln; die Lehrer der Dichtkunst griffen zu; die Lehrer der Redekunst ließen den Eingriff geschehen; diese hörten auf, die Fabel als ein sicheres Mittel zur lebendigen Überzeugung anzupreisen; und jene fingen dafür an, sie als ein Kinderspiel zu betrachten, das sie so viel als möglich auszuputzen, uns lehren müßten. — So stehen wir noch! —

Ein Mann, der aus der Schule der Alten kömmt, wo ihm jene ἑρμηνεια ἀκαταςκευος der Fabel so oft empfohlen worden, kann der wissen, woran er ist, wenn er zum Exempel bei dem Batteux ein langes Verzeichnis von Zieraten lieset, deren die Erzählung der Fabel fähig sein soll? Er muß voller Verwunderung fragen: so hat sich denn bei den Neuern ganz das Wesen der Dinge verändert? Denn alle diese Zieraten streiten mit dem wirklichen Wesen der Fabel. Ich will es beweisen.

Wenn ich mir einer moralischen Wahrheit durch die Fabel bewußt werden soll, so muß ich die Fabel auf einmal übersehen können; und um sie auf einmal übersehen zu können, muß sie so kurz sein, als möglich. Alle Zieraten aber sind dieser Kürze entgegen; denn ohne sie würde sie noch kürzer sein können: folglich streiten alle Zieraten, insofern sie leere Verlängerungen sind, mit der Absicht der Fabel.

Zum Exempel. Eben mit zur Erreichung dieser Kürze, braucht die Fabel gern die allerbekanntesten Tiere; damit sie

Digitized by Google

weiter nichts als ihren einzigen Namen nennen darf, um einen ganzen Charakter zu schildern, um Eigenschaften zu bemerken, die ihr ohne diese Namen allzuviel Worte kosten würden. Nun höre man den Batteux: „Diese Zieraten bestehen erstlich „in Gemälden, Beschreibungen, Zeichnungen der Örter, der „Personen, der Stellungen.“ — Das heißt: Man muß nicht schlechtweg zum Exempel ein Fuchs sagen, sondern man muß fein sagen:

Un vieux renard, mais des plus fins,
Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
Sentant son renard d'une lieue etc.

Der Fabulist braucht Fuchs, um mit einer einzigen Silbe ein individuelles Bild eines witzigen Schalks zu entwerfen; und der Poet will lieber von dieser Bequemlichkeit nichts wissen, will ihr entsagen, ehe man ihm die Gelegenheit nehmen soll, eine lustige Beschreibung von einem Dinge zu machen, dessen ganzer Vorzug hier eben dieser ist, daß es keine Beschreibung bedarf.

Der Fabulist will in Einer Fabel nur Eine Moral zur Intuition bringen. Er wird es also sorgfältig vermeiden, die Teile derselben so einzurichten, daß sie uns Anlaß geben, irgend eine andere Wahrheit in ihnen zu erkennen, als wir in allen Teilen zusammengenommen erkennen sollen. Vielweniger wird er eine solche fremde Wahrheit mit ausdrücklichen Worten einfließen lassen, damit er unsere Aufmerksamkeit nicht von seinem Zwecke abbringe, oder wenigstens schwäche, indem er sie unter mehrere allgemeine moralische Sätze teilet. — Aber Batteux, was sagt der? „Die zweite Zierat, sagt er, bestehet in den „Gedanken; nämlich in solchen Gedanken, die hervorstechen, und „sich von den übrigen auf eine besondere Art unterscheiden.“

Nicht minder widersinnig ist seine dritte Zierat, die Allusion — Doch wer streitet denn mit mir? Batteux selbst gesteht es ja mit ausdrücklichen Worten, „daß dieses nur „Zieraten solcher Erzählungen sind, die vornehmlich zur Be-

Digitized by Google

„luſtigung gemacht werden.“ Und für eine ſolche Erzählung hält er die Fabel? Warum bin ich ſo eigenſinnig, ſie auch nicht dafür zu halten? Warum habe ich nur ihren Nutzen im Sinne? Warum glaube ich, daß dieſer Nutzen ſeinem Weſen nach ſchon anmutig genug iſt, um aller fremden Annehmlichkeiten entbehren zu können? Freilich geht es dem la Fontaine, und allen ſeinen Nachahmern, wie meinem Manne mit dem Bogen; der Mann wollte, daß ſein Bogen mehr als glatt ſei; er ließ Zieraten darauf ſchnitzen; und der Künſtler verſtand ſehr wohl, was für Zieraten auf einen Bogen gehörten; er ſchnitzte eine Jagd darauf: nun will der Mann den Bogen verſuchen, und er zerbricht. Aber war das die Schuld des Künſtlers? Wer hieß den Mann, ſo wie zuvor damit zu ſchießen? Er hätte den geſchnitzten Bogen nunmehr ſein in ſeiner Rüſtkammer aufhängen und ſeine Augen daran weiden ſollen! Mit einem ſolchen Bogen ſchießen zu wollen! — Freilich würde nun auch Plato, der die Dichter alle mitſamt ihrem Homer aus ſeiner Republik verbannte, dem Äſopus aber einen rühmlichen Platz darin vergönnte, freilich würde auch er nunmehr zu dem Äſopus, ſo wie ihn la Fontaine verkleidet hat, ſagen: Freund, wir kennen einander nicht mehr! Geh' auch du deinen Gang! Aber, was geht es uns an, was ſo ein alter Grillenfänger, wie Plato, ſagen würde? —

Vollkommen richtig! Unterdeſſen, da ich ſo ſehr billig bin, hoffe ich, daß man es auch einigermaßen gegen mich ſein wird. Ich habe die erhabene Abſicht, die Welt mit meinen Fabeln zu beluſtigen, leider nicht gehabt; ich hatte mein Augenmerk nur immer auf dieſe oder jene Sittenlehre, die ich, meiſtens zu meiner eigenen Erbauung, gern in beſondern Fällen überſehen wollte; und zu dieſem Gebrauche glaubte ich meine Erdichtungen nicht kurz, nicht trocken genug aufſchreiben zu können. Wenn ich aber itzt die Welt gleich nicht beluſtige; ſo könnte ſie doch mit der Zeit vielleicht durch mich beluſtiget werden. Man erzählt ja die neuen Fabeln des Abſtemius ebenſowohl

Digitized by Google

als die alten Fabeln des Äsopus in Versen; wer weiß was meinen Fabeln aufbehalten ist, und ob man auch sie nicht einmal mit aller möglichen Lustigkeit erzählet, wenn sie sich anders durch ihren innern Wert eine Zeitlang in dem Andenken der Welt erhalten? In dieser Betrachtung also bitte ich voritzo mit meiner Prosa —

Aber ich bilde mir ein, daß man mich meine Bitte nicht einmal aussagen läßt. Wenn ich mit der allzu muntern und leicht auf Umwege führenden Erzählungsart des la Fontaine nicht zufrieden war, mußte ich darum auf das andere Extremum verfallen? Warum wandte ich mich nicht auf die Mittelstraße des Phädrus, und erzählte in der zierlichen Kürze des Römers, aber doch in Versen? Denn prosaische Fabeln; wer wird die lesen wollen! — Diesen Vorwurf werde ich unfehlbar zu hören bekommen. Was will ich im voraus darauf antworten? Zweierlei. Erstlich: was man mir am leichtesten glauben wird: ich fühlte mich zu unfähig, jene zierliche Kürze in Versen zu erreichen. La Fontaine, der eben das bei sich fühlte, schob die Schuld auf seine Sprache. Ich habe von der meinigen eine zu gute Meinung, und glaube überhaupt, daß ein Genie seiner angebornen Sprache, sie mag sein welche es will, eine Form erteilen kann, welche er will. Für ein Genie sind die Sprachen alle von einer Natur; und die Schuld ist also einzig und allein meine. Ich habe die Versifikation nie so in meiner Gewalt gehabt, daß ich auf keine Weise besorgen dürfen, das Silbenmaß und der Reim werde hier und da den Meister über mich spielen. Geschähe das, so wäre es ja um die Kürze gethan, und vielleicht noch um mehr wesentliche Eigenschaften der guten Fabel. Denn zweitens — Ich muß es nur gestehen; ich bin mit dem Phädrus nicht so recht zufrieden. De la Motte hatte ihm weiter nichts vorzuwerfen, als „daß er seine Moral oft zu Anfange der Fabeln „setze, und daß er uns manchmal eine allzu unbestimmte Moral „gebe, die nicht deutlich genug aus der Allegorie entspringe."

Digitized by Google

Der erſte Vorwurf betrifft eine wahre Kleinigkeit; der zweite iſt unendlich wichtiger und leider gegründet. Doch ich will nicht fremde Beſchuldigungen rechtfertigen; ſondern meine eigne vorbringen. Sie läuft dahinaus, daß Phädrus, ſo oft er ſich von der Einfalt der griechiſchen Fabeln auch nur einen Schritt entfernt, einen plumpen Fehler begehet. Wie viel Beweiſe will man? zum Exempel:

Fab. 4. Libri I.

Canis per flumen, carnem dum ferret natans,
Lympharum in speculo vidit simulacrum suum etc.

Es iſt unmöglich; wenn der Hund durch den Fluß geſchwommen iſt, ſo hat er das Waſſer um ſich her notwendig ſo getrübt, daß er ſein Bildnis unmöglich darin ſehen können. Die griechiſchen Fabeln ſagen: *Κυων κρεας ἐχουσα ποταμον διεβαινε*; das braucht weiter nichts zu heißen, als: er ging über den Fluß; auf einem niedrigen Steige, muß man ſich vorſtellen. Aphthonius beſtimmt dieſen Umſtand noch behutſamer: *Κρεας ἁρπασασα τις κυων παρ' αὐτην διηει την ὀχθην*; der Hund ging an dem Ufer des Fluſſes.

Fab. 5. Lib. I.

Vacca et capella, et patiens ovis injuriae,
Socii fuere cum leone in saltibus.

Welch eine Geſellſchaft! Wie war es möglich, daß ſich dieſe viere zu einem Zwecke vereinigen konnten? Und zwar zur Jagd! Dieſe Ungereimtheit haben die Kunſtrichter ſchon öfters angemerkt; aber noch keiner hat zugleich anmerken wollen, daß ſie von des Phädrus eigener Erfindung iſt. Im Griechiſchen iſt dieſe Fabel zwiſchen dem Löwen und dem wilden Eſel (*Ὀναγρος*). Von dem wilden Eſel iſt es bekannt, daß er ludert; und folglich konnte er an der Beute teilnehmen. Wie elend iſt ferner die Teilung bei dem Phädrus:

Ego primam tollo, nominor quoniam leo,
Secundam, quia sum fortis, tribuetis mihi;

Digitized by Google

Tum quia plus valeo, me sequetur tertia;
Malo afficietur, si quis quartam tetigerit.

Wie vortrefflich hingegen ist sie im Griechischen! Der Löwe macht sogleich drei Teile; denn von jeder Beute ward bei den Alten ein Teil für den König oder für die Schatzkammer des Staats beiseite gelegt. Und dieses Teil, sagt der Löwe, gehöret mir, *βασιλευς γαρ ειμι*; das zweite Teil gehört mir auch, *ὡς ἐξ ἰσου κοινωνων*, nach dem Rechte der gleichen Teilung; und das dritte Teil *κακον μεγα σοι ποιησει, εἰ μη ἐθελῃς φυγειν*.

Fab. 11. Lib. I.

Venari asello comite cum vellet leo,
Contexit illum frutice, et admonuit simul,
Ut insueta voce terreret feras etc.

— — — —

Quae dum paventes exitus notos petunt,
Leonis affliguntur horrendo impetu.

Der Löwe verbirgt den Esel in das Gesträuche; der Esel schreiet; die Tiere erschrecken in ihren Lagern, und da sie durch die bekannten Ausgänge davon fliehen wollen, fallen sie dem Löwen in die Klauen. Wie ging das zu? Konnte jedes nur durch Einen Ausgang davon kommen? Warum mußte es gleich den wählen, an welchem der Löwe lauerte? Oder konnte der Löwe überall sein? — Wie vortrefflich fallen in der griechischen Fabel alle diese Schwierigkeiten weg! Der Löwe und der Esel kommen da vor eine Höhle, in der sich wilde Ziegen aufhalten. Der Löwe schickt den Esel hinein; der Esel scheucht mit seiner fürchterlichen Stimme die wilden Ziegen heraus, und so können sie dem Löwen, der ihrer an dem Eingange wartet, nicht entgehen.

Fab. 9. Libr. IV.

Peras imposuit Jupiter nobis duas,
Propriis repletam vitiis post tergum dedit,
Alienis ante pectus suspendit gravem,

Digitized by Google

Jupiter hat uns diese zwei Säcke aufgelegt? Er ist also selbst schuld, daß wir unsere eigene Fehler nicht sehen, und nur scharfsichtige Tadler der Fehler unsers Nächsten sind? Wie viel fehlt dieser Ungereimtheit zu einer förmlichen Gotteslästerung? Die bessern Griechen lassen durchgängig den Jupiter hier aus dem Spiele; sie sagen schlechtweg: *Ἄνθρωπος δυο πηρας ἑκασιος φερει*, oder: *δυο πηρας ἐξημμεθα του τραχηλου* u. s. w.

Genug für eine Probe! Ich behalte mir vor, meine Beschuldigung an einem andern Orte umständlicher zu erweisen; und vielleicht durch eine eigene Ausgabe des Phädrus.

V. Von einem besondern Nutzen der Fabeln in den Schulen.

Ich will hier nicht von dem moralischen Nutzen der Fabeln reden; er gehöret in die allgemeine praktische Philosophie: und würde ich mehr davon sagen können, als Wolff gesagt hat? Noch weniger will ich von dem geringern Nutzen itzt sprechen, den die alten Rhetores in ihren Vorübungen von den Fabeln zogen; indem sie ihren Schülern aufgaben, bald eine Fabel durch alle casus obliquos zu verändern, bald sie zu erweitern, bald sie kürzer zusammenzuziehen ꝛc. Diese Übung kann nicht anders als zum Nachteil der Fabel selbst vorgenommen werden; und da jede kleine Geschichte ebenso geschickt dazu ist, so weiß ich nicht, warum man eben die Fabel dazu mißbrauchen muß, die sich, als Fabel, ganz gewiß nur auf eine einzige Art gut erzählen läßt.

Den Nutzen, den ich itzt mehr berühren als umständlich erörtern will, würde man den heuristischen Nutzen der Fabeln nennen können. — Warum fehlt es in allen Wissenschaften und Künsten so sehr an Erfindern und selbstdenkenden Köpfen? Diese Frage wird am besten durch eine andre Frage beantwortet: Warum werden wir nicht besser erzogen? Gott giebt uns die Seele; aber das Genie müssen wir durch die Erziehung bekommen. Ein Knabe, dessen gesamte Seelenkräfte man, so

Digitized by Google

viel als möglich, beständig in einerlei Verhältnissen ausbildet und erweitert; den man angewöhnet, alles, was er täglich zu seinem kleinen Wissen hinzulernt, mit dem, was er gestern bereits wußte, in der Geschwindigkeit zu vergleichen, und acht zu haben, ob er durch diese Vergleichung nicht von selbst auf Dinge kömmt, die ihm noch nicht gesagt worden; den man beständig aus einer Scienz in die andere hinüber sehen läßt; den man lehret, sich ebenso leicht von dem Besondern zu dem Allgemeinen zu erheben, als von dem Allgemeinen zu dem Besondern sich wieder herabzulassen: der Knabe wird ein Genie werden, oder man kann nichts in der Welt werden.

Unter den Übungen nun, die diesem allgemeinen Plane zufolge angestellet werden müßten, glaube ich, würde die Erfindung Äsopischer Fabeln eine von denen sein, die dem Alter eines Schülers am allerangemessensten wären: nicht, daß ich damit suchte, alle Schüler zu Dichtern zu machen; sondern weil es unleugbar ist, daß das Mittel, wodurch die Fabeln erfunden werden, gleich dasjenige ist, das allen Erfindern überhaupt das allergeläufigste sein muß. Dieses Mittel ist das Principium der Reduktion, und es ist am besten, den Philosophen selbst davon zu hören: Videmus adeo, quo artificio utantur fabularum inventores, *principio* nimirum *reductionis:* quod quemadmodum ad inveniendum in genere utilissimum, ita ad fabulas inveniendas absolute necessarium est. Quoniam in arte inveniendi principium reductionis amplissimum sibi locum vindicat, absque hoc principio autem nulla effingitur fabula; nemo in dubium revocare poterit, fabularum inventores inter inventores locum habere. Neque est quod inventores abjecte de fabularum inventoribus sentiant: quodsi enim fabula nomen suum tueri, nec quicquam in eadem desiderari debet, haud exiguae saepe artis est eam invenire, ita ut in aliis veritatibus inveniendis excellentes hic vires suas deficere agnoscant, ubi in rem praesentem veniunt. Fabu-

Digitized by Google

lae aniles nugae sunt, quae nihil veritatis continent, et earum autores in nugatorum, non inventorum veritatis numero sunt. Absit autem ut hisce aequipares inventores fabularum vel fabellarum, cum quibus in praesente nobis negotium est, et quas vel inviti in philosophiam practicam admittere tenemur, nisi praxi officere velimus.

Doch dieses Principium der Reduktion hat seine großen Schwierigkeiten. Es erfordert eine weitläuftige Kenntnis des Besondern und aller individuellen Dinge, auf welche die Reduktion geschehen kann. Wie ist diese von jungen Leuten zu verlangen? Man müßte dem Rate eines neuern Schriftstellers folgen, den ersten Anfang ihres Unterrichts mit der Geschichte der Natur zu machen, und diese in der niedrigsten Klasse allen Vorlesungen zum Grunde zu legen. Sie enthält, sagt er, den Samen aller übrigen Wissenschaften, sogar die moralischen nicht ausgenommen. Und es ist kein Zweifel, er wird mit diesem Samen der Moral, den er in der Geschichte der Natur gefunden zu haben glaubet, nicht auf die bloßen Eigenschaften der Tiere und anderer geringern Geschöpfe, sondern auf die Äsopischen Fabeln, welche auf diese Eigenschaften gebauet werden, gesehen haben.

Aber auch alsdann noch, wenn es dem Schüler an dieser weitläuftigen Kenntnis nicht mehr fehlte, würde man ihn die Fabeln anfangs müssen mehr finden, als erfinden lassen; und die allmählichen Stufen von diesem Finden zum Erfinden, die sind es eigentlich, was ich durch verschiedene Versuche meines zweiten Buchs habe zeigen wollen. Ein gewisser Kunstrichter sagt: „Man darf nur im Holz und im Feld, in„sonderheit aber auf der Jagd, auf alles Betragen der zahmen „und der wilden Tiere aufmerksam sein, und so oft etwas „Sonderbares und Merkwürdiges zum Vorschein kömmt, sich „selber in den Gedanken fragen, ob es nicht eine Ähnlichkeit „mit einem gewissen Charakter der menschlichen Sitten habe, „und in diesem Falle in eine symbolische Fabel ausgebildet

Digitized by Google

„werden könne." Die Mühe mit seinem Schüler auf die Jagd zu gehen, kann sich der Lehrer ersparen, wenn er in die alten Fabeln selbst eine Art von Jagd zu legen weiß; indem er die Geschichte derselben bald eher abbricht, bald weiter fortführt, bald diesen oder jenen Umstand derselben so verändert, daß sich eine andere Moral darin erkennen läßt.

Zum Exempel. Die bekannte Fabel von dem Löwen und Esel fängt sich an: *Λεων και ὀνος, κοινωνιαν θεμενοι ἐξηλθον ἐπι θηραν.* — Hier bleibt der Lehrer stehen. Der Esel in Gesellschaft des Löwen? Wie stolz wird der Esel auf diese Gesellschaft gewesen sein! (Man sehe die achte Fabel meines zweiten Buchs.) Der Löwe in Gesellschaft des Esels? Und hatte sich denn der Löwe dieser Gesellschaft nicht zu schämen? (Man sehe die siebente.) Und so sind zwei Fabeln entstanden, indem man mit der Geschichte der alten Fabel einen kleinen Ausweg genommen, der auch zu einem Ziele, aber zu einem andern Ziele führet, als Äsopus sich dabei gesteckt hatte.

Oder man verfolgt die Geschichte einen Schritt weiter: Die Fabel von der Krähe, die sich mit den ausgefallenen Federn andrer Vögel geschmückt hatte, schließt sich: *και ὁ κολοιος ἠν παλιν κολοιος.* Vielleicht war sie nun auch etwas Schlechters, als sie vorher gewesen war. Vielleicht hatte man ihr auch ihre eigene glänzenden Schwingfedern mit ausgerissen, weil man sie gleichfalls für fremde Federn gehalten? So geht es dem Plagiarius. Man ertappt ihn hier, man ertappt ihn da; und endlich glaubt man, daß er auch das, was wirklich sein eigen ist, gestohlen habe. (S. die sechste Fabel meines zweiten Buchs.)

Oder man verändert einzelne Umstände in der Fabel. Wie wenn das Stücke Fleisch, welches der Fuchs dem Raben aus dem Schnabel schmeichelte, vergiftet gewesen wäre? (S. die funfzehnte.) Wie wenn der Mann die erfrorne Schlange nicht aus Barmherzigkeit, sondern aus Begierde, ihre schöne

Digitized by Google

Haut zu haben, aufgehoben und in den Busen gesteckt hätte? Hätte sich der Mann auch alsdann noch über den Undank der Schlange beklagen können? (S. die dritte Fabel.)

Oder man nimmt auch den merkwürdigsten Umstand aus der Fabel heraus, und bauet auf denselben eine ganz neue Fabel. Dem Wolfe ist ein Bein in dem Schlunde stecken geblieben. In der kurzen Zeit, da er sich daran würgte, hatten die Schafe also vor ihm Friede. Aber durfte sich der Wolf die gezwungene Enthaltung als eine gute That anrechnen? (S. die vierte Fabel.) Herkules wird in den Himmel aufgenommen, und unterläßt dem Plutus seine Verehrung zu bezeigen. Sollte er sie wohl auch seiner Todfeindin, der Juno, zu bezeigen unterlassen haben? Oder würde es dem Herkules anständiger gewesen sein, ihr für ihre Verfolgungen zu danken. (S. die zweite Fabel.)

Oder man sucht eine edlere Moral in die Fabel zu legen; denn es giebt unter den griechischen Fabeln verschiedene, die eine sehr nichtswürdige haben. Die Esel bitten den Jupiter, ihr Leben minder elend sein zu lassen. Jupiter antwortet: *τοτε αὐτους ἀπαλλαγησεσθαι της κακοπαθειας, ὁταν οὐρουντες ποιησωσι ποταμον.* Welch eine unanständige Antwort für eine Gottheit! Ich schmeichle mir, daß ich den Jupiter würdiger antworten lassen, und überhaupt eine schönere Fabel daraus gemacht habe. (S. die zehnte Fabel.)

Ich breche ab! Denn ich kann mich unmöglich zwingen, einen Kommentar über meine eigene Versuche zu schreiben.

Digitized by Google

Sophokles.

Digitized by Google

Einleitung.

Zu den mancherlei Plänen und Entwürfen, mit denen sich Lessing trug, gehörte auch ein großes Werk, das der griechischen Litteratur gewidmet war, und das ihn nach Vollendung seiner Fabeln beschäftigte. Vorläufig begann er mit den Vorstudien zum Sophokles, und nach seiner Art zu arbeiten, ließ er, nachdem er von allen Seiten das Material zusammengetrieben und die Sammlungen so weit geordnet hatte, daß er auf eine Ausarbeitung ohne Unterbrechung rechnen konnte, gleich mit dem Druck anfangen, für den er dann das Manuskript in kleinen Lieferungen zu beschaffen pflegte. So ließ er auch jetzt im Jahr 1760 von seinem Sophokles das erste Buch, das von dem Leben des Dichters handelte, im Druck beginnen, der aber, als er bis an den achten Bogen gelangt war, aus unbekannten Gründen liegen blieb. Da, nach einer Bemerkung Lessings an den Vater, von dem Werke zur Michaelismesse 1760 schon zwei Bände erscheinen sollten, konnte der langsame Druck nicht wohl später als im Frühjahre begonnen und nicht durch Lessings Übertritt in die Dienste des Generals Tauentzien unterbrochen sein, der erst im Spätjahre stattfand. Die sieben gedruckten Bogen des Jahres 1760 wurden erst dreißig Jahre später mit Eschenburgs Ergänzungen (vom Buchstaben L an) herausgegeben. Daß in den folgenden Büchern die Werke des Sophokles abgehandelt werden sollten, ist nach dem Titel des ersten Buches wohl unzweifelhaft. Fraglich erscheint es, ob Lessing eine Übersetzung der Tragödien beabsichtigte. In seinem Nachlasse fand man freilich den Anfang einer Übersetzung des Ajax in Prosa; allein die wenigen Zeilen (die Übersetzung reicht bis zum 60. Verse von 1356) können ein bloßer Versuch zum Zeitvertreib sein und sind die Frucht eines Tages. In seinem Nachlaß hat sich wenigstens nur dies Bruchstück gefunden.

Die Arbeit, wie sie vorliegt, ist eine Nacheiferung des Bayle, der, weil ihm die Vorarbeiten mangelten, in seinem Lexikon den Sophokles ganz übergangen hatte. Lessing unternahm es nun, ganz in der Methode Bayles, den Mangel zu ersetzen. Er stellte das thatsächlich Ermittelte in

Digitized by Google

kurzen Sätzen hin und ließ die Begründung jedes Einzelnen in ausführlichen Anmerkungen, die wieder mit Anmerkungen versehen waren, folgen. Vielleicht machte ihn diese ungeschlossene, mehr für den gelehrten Sucher als für den geschmackvollen Leser einladende Behandlung des Stoffes zuerst überdrüssig, obwohl dieselbe geeignet war, die Arbeit selbst zu erleichtern, da sich das, was sich in die Darstellung nicht recht fügen wollte und doch auch nicht übergangen werden sollte, hier oder da bequem unterbringen ließ. Doch sträubten sich auch bei dieser Methode noch einzelne Bemerkungen, wie aus der vorletzten Note deutlich erhellt. Andere Anmerkungen, z. B. die, welche die Gedichte auf Sophokles sammeln sollte, ließ er unausgefüllt; auch Eschenburg ergänzte den Mangel nicht. Bei der Beurteilung der kleinen Arbeit darf man die Zeit ihrer Entstehung nicht vergessen. Nur für gelehrte Leser bestimmt, that sie diesen durch ihre Belesenheit, ihre kritische Haltung und lebendige Darstellung, soweit Stoff und Methode diese gestatteten, vollkommen Genüge, und auch ein Gelehrter der Gegenwart, der den Sophokles oder einen Dichter des griechischen Altertums zum Gegenstand seines Studiums macht, wird sie nicht ohne Nutzen zu Rate ziehen, obgleich sie längst durch andre Werke in Schatten gestellt ist, die denselben Gegenstand behandeln und auf dem umfassenderen Material beruhen, das die neuere Zeit ans Licht gefördert oder durch allerlei Handbücher und Erleichterungen bequemer zugänglich gemacht hat. Wenn Lessing mit den Untersuchungen über Sophokles' Werke begonnen und diese ebenso gleich hätte drucken lassen, würden wir allerdings ein wertvolleres Werk oder ein Fragment desselben von ihm besitzen. Die Abhandlung über den Philoktet, die er später in den Laokoon verarbeitete, gehörte in diesen Kreis der Untersuchungen und drang tiefer in den Geist der alten Tragödie, als irgend ein Werk vor Lessing.

K. Gerdrke.

Digitized by Google

Erstes Buch.

Bayle, der in seinem kritischen Wörterbuche sowohl dem Äschylus, als dem Euripides einen besondern Artikel gewidmet hat, übergehet den Sophokles mit Stillschweigen. Verdiente Sophokles weniger gekannt zu werden? War weniger Merkwürdiges von ihm zu sagen, als von jenen seinen Mitbewerbern um den tragischen Thron?

Gewiß nicht. Aber bei dem Äschylus hatte Baylen Stanley; bei dem Euripides hatte ihm Barnes vorgearbeitet. Diese Männer hatten für ihn gesammelt, für ihn berichtiget, für ihn verglichen. Voll Zuversicht auf seinen angenehmern Vortrag, setzte er sich eigenmächtig in die Rechte ihres Fleißes. Und diesem Fleiße den Staub abzukehren, den Schweiß abzutrocknen, ihn mit Blumen zu krönen: war seine ganze Arbeit. Eine leichte und angenehme Arbeit!

Hingegen, als ihn die Folge der Buchstaben auf den Sophokles brachte, vergebens sah er sich da nach einem Stanley oder Barnes um. Hier hatte ihm niemand vorgearbeitet. Hier mußte er selbst sammeln, berichtigen, vergleichen. Wäre es schon sein Werk gewesen, so erlaubte es ihm itzt seine Zeit nicht: und Sophokles blieb weg.

Die nämliche Entschuldigung muß man auch seinem Fortsetzer, dem Herrn Chaufepié, leihen. Auch dieser fand noch keinen Vorarbeiter: und Sophokles blieb abermals weg. —

Digitized by Google

Man gewinne aber einen alten Schriftsteller nur erst lieb, und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, höret auf, uns gleichgültig zu sein. Seitdem ich es bedauere, die Dichtkunst des Aristoteles eher studieret zu haben, als die Muster, aus welchen er sie abstrahierte: werde ich bei dem Namen Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer, als bei meinem eigenen. Und wie vielfältig habe ich ihn mit Vorsatz gesucht! Wie viel Unnützes habe ich seinetwegen gelesen!

Nun denke ich: keine Mühe ist vergebens, die einem andern Mühe ersparen kann. Ich habe das Unnütze nicht unnützlich gelesen, wenn es von nun an dieser oder jener nicht weiter lesen darf. Ich kann nicht bewundert werden; aber ich werde Dank verdienen. Und die Vorstellung, Dank zu verdienen, muß ebenso angenehm sein, als die Vorstellung, bewundert zu werden: oder wir hätten keine Grammatiker, keine Litteratores.

Mit mehrerm Wortgepränge will ich dieses Leben meines Dichters nicht einführen. Wenn ein Kenner davon urteilet, „Barnes würde es gelehrter, Bayle würde es angenehmer „geschrieben haben:" so hat mich der Kenner gelobt.

Leben des Sophokles.

„Vor allen Dingen muß ich von meinen Quellen Rechen„schaft geben (A). Diesen zufolge war Sophokles von „Geburt ein Athenienser, und zwar ein Koloniate (B). „Sein Vater hieß Sophilus (C). Nach der gemeinsten „und wahrscheinlichsten Meinung ward er in dem zweiten „Jahre der einundsiebzigsten Olympias geboren (D).

„Er genoß eine sehr gute Erziehung. Die Tanzkunst „und die Musik lernte er bei dem Lamprus, und brachte es „in dieser letztern, wie auch im Ringen so weit, daß er in „beiden den Preis erhielt (E). Er war kaum sechzehn Jahr

Digitized by Google

„alt, als er mit der Leier um die Tropäen, welche die Atheni-
„enser nach dem salaminischen Siege errichteten, tanzte, und
„den Lobgesang anstimmte. Und das zwar, nach einigen, nacket
„und gesalbt; nach andern aber, bekleidet (F). In der tra-
„gischen Dichtkunst soll Äschylus sein Lehrer gewesen sein;
„ein Umstand, an welchem ich aus verschiedenen Gründen
„zweifle (G). Ist er unterdessen wahr, so hat schwerlich ein
„Schüler das Übertriebene seines Meisters, worauf die Nach-
„ahmung immer am ersten fällt, besser eingesehen und glück-
„licher vermieden, als Sophokles. Ich sage dieses mehr
„nach der Vergleichung ihrer Stücke, als nach einer Stelle
„des Plutarchs (H).

„Sein erstes Trauerspiel fällt in die siebenundsiebzigste
„Olympias. Das sagt Eusebius, das sagt auch Plutarch:
„nur muß man das Zeugnis dieses letztern recht verstehen;
„wie ich denn beweisen will, daß man gar nicht nötig hat,
„die vermeinte Verbesserung anzunehmen, welche Samuel
„Petit darin angegeben hat (I).

„Damals war der dramatische Dichter auch zugleich der
„Schauspieler. Weil aber Sophokles eine schwache Stimme
„hatte, so brachte er diese Gewohnheit ab. Doch blieb er
„darum nicht ganz von dem Theater (K).

„Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, wo-
„durch er sie allerdings zu einer höhern Staffel der Vollkom-
„menheit erhob. Es gedenken derselben zum Teil Aristo-
„teles (L); zum Teil Suidas (M); zum Teil der ungenannte
„Biograph (N).

„Mit der Aufnahme seiner Antigone hatte Sophokles
„ohne Zweifel die meiste Ursache, vergnügt zu sein. Denn die
„Athenienser wurden so entzückt davon, daß sie ihm kurz darauf
„die Würde eines Feldherrn erteilten. Ich habe alles ge-
„sammelt, was man von diesem Punkte bei den Alten findet,
„die sich in mehr als einem Umstande widersprechen (O).
„Viel Ehre scheinet er als Feldherr nicht eingelegt zu haben (P).

Digitized by Google

„Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben „(Q). Nur sieben sind davon bis auf uns gekommen; und „von den andern ist wenig mehr übrig, als die Titel. Doch „auch diese Titel werden diejenigen nicht ohne Nutzen studieren, „welche Stoffe zu Trauerspielen suchen (R).

„Den Preis hat er öfters davongetragen (S). Ich führe „die vornehmsten an, mit welchen er darum gestritten hat (T).

„Mit dem Euripides stand er nicht immer in dem besten „Vernehmen (U). Ich kann mich nicht enthalten, eine An„merkung über den Vorzug zu machen, welchen Sokrates „dem Euripides erteilte. Er ist der tragischen Ehre des „Sophokles weniger nachteilig, als er es bei dem ersten „Anblicke zu sein scheinet (X).

„Verschiedene Könige ließen ihn zu sich einladen; allein „er liebte seine Athenienser zu sehr, als daß er sich freiwillig „von ihnen hätte verbannen sollen (Y).

„Er ward sehr alt, und starb in dem dritten Jahre „der dreiundneunzigsten Olympias (Z). Die Art seines „Todes wird verschiedentlich angegeben. Die eine, welche ein „altes Sinngedichte zum Grunde hat, wollte ich am liebsten „allegorisch verstanden wissen (AA). Ich muß die übrigen „alten Sinngedichte, die man auf ihn gemacht hat, nicht ver„gessen (BB). Sein Begräbnis war höchst merkwürdig (CC).

„Er hinterließ den Ruhm eines weisen, rechtschaffnen „Mannes (DD); eines geselligen, muntern und scherzhaften „Mannes (EE); eines Mannes, den die Götter vorzüglich „liebten (FF).

„Er war ein Dichter; kein Wunder, daß er gegen die „Schönheit ein wenig zu empfindlich war (GG). Es kann „leicht sein, daß es mit den verliebten Ausschweifungen, die „man ihm schuld giebt, seine Richtigkeit hat. Allein ich möchte „mit einem neuen Skribenten nicht sagen, daß sein moralischer „Charakter dadurch zweifelhaft würde (HH).

„Er hinterließ verschiedene Söhne, wovon zwei die Bahn

Digitized by Google

„ihres Vaters betraten (II). Die gerichtliche Klage, die sie „wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt „haben, als ihr Cicero giebt (KK).

„Außer seinen Tragödien führet man auch noch andere „Schriften und Gedichte von ihm an (LL).

„Die völlige Entwerfung seines Charakters als tragischer „Dichter, muß ich bis in die umständliche Untersuchung seiner „Stücke versparen. Ich kann itzt bloß einige allgemeine An„merkungen vorausſenden, zu welchen mich die Urteile, welche „die Alten von ihm gefällt haben (MM), und verschiedene „Beinamen, die man ihm gegeben hat (NN), veranlassen „werden.

„Ich rede noch von dem gelehrten Diebstahle, den man „ihm schuld giebt (OO). Endlich werfe ich alle kleinere Mate„rialien, die ich noch nicht anbringen können, in eine Anmerkung „zusammen (PP); desgleichen auch die Fehler, welche die „neuern Litteratores in Erzählung seines Lebens gemacht „haben (QQ)."

Ausführung.

Es wird Mühe kosten, dieses Gerippe mit Fleisch und Nerven zu bekleiden. Es wird fast unmöglich sein, es zu einer schönen Gestalt zu machen. Die Hand ist angelegt.

(A)

Von den Quellen. Diese sind Suidas und ein Unbekannter, der seinen Scholien über die Trauerspiele des Sophokles ein Leben des Dichters vorgesetzt hat. Suidas und ein Scholiast: Quellen! So gefällt es der verheerenden Zeit! Sie macht aus Nachahmern Originale, und giebt Auszügen einen Wert, den ehedem kaum die Werke selbst hatten.

Der Artikel Sophokles ist bei dem ersten sehr kurz. Es ist auch nicht dabei angemerkt, woher er entlehnet worden. Niemand hat sich verdienter um ihn gemacht, als J. Meursius,

Digitized by Google

der ihn mit Anmerkungen erläutert hat, die ich mehr als einmal anführen werde.

Das Leben des Scholiasten ist etwas umständlicher, und es ziehet ältere Wehrmänner an, für die man alle Hochachtung haben muß; den Aristoxenus, den Ister, den Satyrus. Unter dem ersten verstehet er ohne Zweifel den Aristoxenus von Tarent, den bekannten Schüler des Aristoteles, von dessen vielen Schriften uns nichts, als ein kleiner musikalischer Traktat übrig geblieben ist. Ammonius führet von ihm ein Werk von den tragischen Dichtern an; und in diesem ohne Zweifel wird das gestanden haben, was der Scholiast, den Sophokles betreffend, aus ihm anführet. Ister ist der Schüler des Kallimachus, dessen Diogenes Laertius, Athenäus, Suidas und andere gedenken. Was für einen Satyrus er hingegen meine, will ich nicht bestimmen. Vielleicht den Peripatetiker dieses Namens, unter dessen Leben berühmter Männer auch ein Leben des Sophokles sein mochte.

Aber hätte ich nicht lieber die zerstreuten Stellen bei dem Plato, Aristoteles, Diodorus Siculus, Pausanias, Athenäus, Philostrat, Strabo, Aristides, Cicero, Plinius ꝛc. die den Sophokles betreffen, die Quellen nennen sollen? Doch sie gedenken seiner nur im Vorbeigehen.

Und auch der Bäche, die mich zum Teil zu den Quellen gewiesen haben, kann ich ohne Undankbarkeit nicht vergessen. Wenn ich aber den Gyraldus, den Meursius, und den Fabricius nenne, so habe ich sie alle genannt. Das sind die einzigen, bei welchen ich mehr zu lernen, als zu verbessern gefunden habe. Bei allen andern war es umgekehrt.

(B)

Ein Athenienser und zwar ein Koloniate.) Suidas: *Σοφοκλης, Σοφιλου, Κολωνηθεν, Ἀθηναιος.* Und der ungenannte Biograph: *Ἐγενετο οὖν ὁ Σοφοκλης το γενος Ἀθηναιος, δημου Κολωνηθεν.* Desgleichen der Grammatiker, von

welchem der eine Inhalt des Ödipus auf Kolonos ist: *ἦν γαρ Κολωνοθεν.* Auch Cicero bestätiget es: Tanta vis admonitionis inest in locis, ut non sine causa ex his memoriae ducta sit disciplina. Tum Quintus, est plane, Piso, ut dicis, inquit, nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus, cujus incola Sophocles ob oculos versabatur: quem scis quam admirer, quamque eo delecter: me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis, et illo mollissimo carmine, quaenam essent ipsa haec loca, requirentis, species quaedam commovit, inanis scilicet, sed commovit tamen.

Das athenienſiſche Volk ward, wie bekannt, in *Φυλας* (Stämme) eingeteilt, und dieſe *Φυλαι* teilten ſich wiederum in verſchiedene *Δημους*, das iſt Landsmannſchaften, wie es Schulze überſetzt hat, und ich es nicht beſſer auszudrücken wüßte. Nicht ſelten bemerken die Geſchichtſchreiber beides; ſowohl den Stamm, als die Landsmannſchaft. So ſagt zum Exempel Plutarch vom Perikles: *Περικλης των μεν φυλων Ἀχαμαντιδης, των δημων Χολαργευς.* Von unſerm Sophokles aber findet ſich nur der *Δημος* genannt; und ich wüßte nicht, daß irgend ein Philolog die *Δημους* nach ihren *Φυλαις* geordnet hätte; wenigſtens hat es Meurſius in ſeinem Werke de populis Atticae nicht gethan. Unterdeſſen vermute ich nicht ohne Grund, daß Sophokles aus dem Hippothoontiſchen Stamme geweſen iſt, wie ich in der Anmerkung (CC) zeigen will.

Es hieß aber der Demos des Sophokles *Κολωνος. Κολωνος* bedeutet überhaupt einen Hügel, eine Anhöhe; *γης ἀναστημα, τοπος ὑψηλος.* Zu Athen aber wurden beſonders zwei Hügel ſo genannt, wovon der eine innerhalb, der andere außerhalb der Stadt lag. Der innerhalb der Stadt war auf dem Marktplatze, neben dem Tempel des Euryſaces, und hieß von dem Markte *Κολωνος ἀγοραιος.* Von dieſem iſt die Rede

Digitized by Google

nicht, sondern von dem außer der Stadt, welcher zum Unterschiede Κολωνος ἱππιος das ist der Ritterhügel, so wie jenes der Markthügel genennet ward*). Und zwar hatte er das Beiwort ἱππιος von den darauf befindlichen Altären oder Tempeln des Neptunus ἱππιον und der Minerva ἱππιας**). Aus der obigen Stelle des Cicero, und zwar aus den Worten: nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Colonus etc. ist nicht undeutlich zu schließen, daß er zwischen der Akademie und der Stadt gelegen; denn das huc gehet hier auf die Akademie. Nun lag diese sechs Stadia vor dem Thore, und der Kolonos mußte folglich noch näher liegen. Meursius braucht diesen Ort des Cicero auch sehr glücklich

*) Man sehe den Harpokration und Pollux, deren Stellen Meursius (Reliq. Att. cap. 6) anführt. Wie auch den Grammatiker, welcher den zweiten Inhalt des Ödipus auf Kolonos gemacht hat. Οὑτω κληθεντι, sagt dieser von dem Kolonos, ἐπει και Ποσειδωνος ἐστι νιερον ἱππειον και Προμηθεως, και αὐτου οἱ ὀρεωκομοι ἱστανται. Der lateinische Übersetzer macht in dieser Stelle einen sehr albernen Fehler. Er giebt sie nämlich so: quoniam Neptuni Equestris ibi est sacellum et Promethei, quique *ejus mulorum* curam gerunt, ibi considunt. — *Ejus mulorum?* Was mögen das für geheiligte Maulesel gewesen sein? Er hat das Adverbium αὐτου für den Genitivum des Pronominis angesehen. (S. die Ausgabe des Paul Stephanus. S. 484.)

**) Warum aber jener eben hier als ἱππιος verehret wurde, war ohne Zweifel dieses die Ursache; weil er

Ἱπποισιν τον ἀκεστηρα χαλινον
Πρωταισιν ταισδ' ἐκτισε ἀγναις.

(Sophokles in seinem Ödipus auf Kolonos, Zeile 745. 746.) Diese Stelle des Sophokles hat mit der bekannten streitigen Stelle des Virgils:

Tuque o, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti.

(Georg. lib. I. v. 12. 13.) sehr viel Ähnliches. Virgil scheinet sie vor Augen gehabt zu haben; und ich muß mich wundern, daß sie keinem von seinen Auslegern beigefallen ist. Denn man kann πρωταισιν ebensowohl mit ἀγναις, als mit ἱππιοισιν verbinden.

Digitized by Google

zur Verbesserung einer Stelle des Thucydides, wo gesagt wird, daß der Kolonos ungefähr zehn Stadia von der Stadt liege: *σταδιους μαλιστα δεκα*; und er vermutet, daß man anstatt *δεκα* lesen müsse *δ'*.

Diejenigen nun, die in der Nähe dieses *Κολωνος* wohnten, machten den Demos aus, der davon den Namen führte, und hießen *Κολωνιαται*. Niemand kann uns dieses besser sagen, als Sophokles selbst:

> — — — *Αἱ δε πλησιον γυαι*
> *Τονδ' ἱππιην Κολωνον εὐχονται σφισιν*
> *Ἀρχηγον εἰναι, και φερουσι τοὐνομα*
> *Το τουδε κοινον παντες ὠνομασμενον·*

heißt es zu Anfange seines Ödipus auf Kolonos. Und der Scholiast setzet hinzu: *Το του Κολωνου ὀνομα κοινον φερουσι παντες, ὀνομαζομενοι Κολωνιαται δηλονοτι.* Mit der Übersetzung, welche Vitus Winsemius von dieser Stelle macht, bin ich nichts weniger als zufrieden:

> — Et qui in vicinis compitis habitant agricolae
> Hunc equestrem Colonum precantur sibi
> Praesidem esse, atque inde nomen
> Commune habent, ac Coloniatae vocantur.

Equestrem Colonum precantur sibi praesidem esse, würde ungefähr heißen: sie verehren diesen Kolonos als ihren Schutzgott. Welch ein Sinn! Ich würde *εὐχομαι* durch das bloße profiteri, aufs höchste durch gloriari geben; und *ἀρχηγον* wenigstens durch generis auctorem ausdrücken. Denn weiter will Sophokles auch nichts sagen, als daß die Landleute da herum sich des Kolonos als ihres Stammorts rühmen, und den Namen der Koloniaten von ihm führen.

Wodurch aber dieser Kolonos besonders merkwürdig geworden, das waren die letzten Schicksale des Ödipus. Hier ließ sich dieser unglückliche Mann nieder, als ihn seine grausamen Söhne aus seinem Reiche trieben; hier starb er. So-

Digitized by Google

phokles hat dieſen wunderbaren Tod zu dem Inhalte eines Trauerſpiels gemacht, *χαριζομενος οὐ μονον τῃ πατριδι ἀλλα και τῳ ἑαυτου δημῳ*, ſagt der Scholiaſt. Und in der That hat ſchwerlich ein Dichter ſeinen Geburtsort glücklicher verewiget, als er. Was ich ſonſt noch davon zu ſagen hätte, verſpare ich, bis ich auf das Stück ſelbſt komme, das zum Glücke eines von den übrig gebliebenen iſt.

So außer allem Zweifel es nun ſchon, durch dieſe Zeugniſſe und Umſtände, geſetzt zu ſein ſcheinet, daß Sophokles von Geburt ein Athenienſer und zwar ein Koloniate geweſen: ſo findet man doch eines Alten erwähnet, welcher anderer Meinung ſein wollen. Iſter nämlich, wie der ungenannte Biograph anführet, hat vorgegeben, Sophokles ſei kein Athenienſer, ſondern ein Phliaſier. Aber da Iſter der einzige iſt, der dieſes geſagt hat, warum ſoll man ſich von ihm irre machen laſſen? Und ſo urteilet der ungenannte Biograph ſelbſt: *Ἀπιστητεον δε και τῳ Ἱστρῳ φασκοντι αὐτον οὐκ Ἀθηναιον, ἀλλα Φλιασιον εἰναι· πλην γαρ Ἱστρῳ παρ' οὐδενι ἑτερῳτουι· ἐστιν εὑρειν.*

Meurſius hat, bei Gelegenheit dieſer Stelle des Biographs, einen Fehler begangen. In ſeinen Anmerkungen nämlich über das Leben des Sophokles aus dem Suidas, gedenkt er unter dem Worte *Κολωνηθεν* dieſer Meinung des Iſter, und ſagt: Ister e populo Phliensi fuisse eum tradiderat. Nun iſt populus hier dem Meurſius ſo viel als *δημος*. Iſter aber hat dem Sophokles nicht bloß den Koloniaten, nicht bloß den populum, *δημον*, ſondern überhaupt den Athenienſer abſprechen wollen. Dieſes iſt aus dem Gegenſatze klar: *οὐκ Ἀθηναιον ἀλλα Φλιασιον*. Wäre unter *Φλιασιος* bloß der *δημος* zu verſtehen, ſo könnte er ja ebenſowohl ein Phliaſier und Athenienſer, als ein Koloniate und ein Athenienſer ſein. Eine dunkele Erinnerung, die dem Meurſius vielleicht beiwohnte, daß es wirklich einen *δημον*, Namens *Φλυα*, gegeben, hat ihn ohne Zweifel zu dieſem Fehler

Digitized by Google

verleitet. Allein des Unterschieds in den Buchstaben nicht zu gedenken, so heißt das Adjektivum von *Φλυα* nicht *Φλυασιος*, sondern einer aus diesem *δημῳ* heißt *Φλυευς*. Ich berufe mich deswegen auf folgende Inskription bei dem Spon:

ΣΕΛΕΥΚΟΣ
ΞΕΝΩΝΟΣ
ΦΛΥΕΥΣ

Φλιασιος hingegen ist das Gentile von *Φλιους*. Phlius aber war eine Stadt in dem Peloponnesus, und zwar in Achaia, nicht weit von Sicyon. Aus diesem Phlius also, und nicht aus Phlya, muß Ister den Sophokles gebürtig geglaubt haben.

Strabo sagt, das alte Phlius habe an dem Berge Kölossa gelegen. Dieses bringt mich auf eine Vermutung. Sollte wohl Ister anstatt *Κολωνηθεν*, gelesen haben *Κοιλωσσηθεν*?

(C)

Sein Vater hieß Sophilus.) Man sehe das Zeugnis des Suidas unter (A). Dieses bestätiget der ungenannte Biograph: *υἱος δε Σοφιλου*. Und ein Ungenannter in der Anthologie:

Τον σε χορους μελψαντα Σοφοκλεα παιδα Σοφιλου,
Τον τραγικης μουσης ἀστερα Κεκροπιον

u. s. w. Clemens Alexandrinus schreibt ihn *Σοφιλλος*. So auch Tzetzes. Diodorus Siculus hingegen schreibt ihn *Θεοφιλος*. Ich wollte darum aber nicht mit dem Meursius sagen: Ergo emendandus Diodorus Siculus. Denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß *Σοφιλος* und *Θεοφιλος* im Grunde einerlei Namen sind, indem der dorische Dialekt *Σιος* anstatt *Θεος* sagt. Daher es denn auch die lakonische Aussprache war. Wenn die Athenienserin *νη τω θεω* schwur, schwur die Spartanerin *ναι σιω*. Es war Ein Schwur; obgleich beide verschiedne Gottheiten damit meinten.

Digitized by Google

Das war sein Name; nun von seinem Stande. War Sophilus, der Vater unsers Dichters, einer von den vornehmern oder geringern Bürgern. Aristoxenus und Ister haben das letztere behauptet; denn beide haben ihn zu einem Handwerker, jener zu einem Zimmermanne oder Schmiede, und dieser zu einem Schwertfeger gemacht. Allein dem ungenannten Biograph kömmt dies unglaublich vor; und zwar aus zwei Gründen, davon einer von der Feldherrnstelle, welche Sophokles nachher, zugleich mit den vornehmsten Männern des Staats bekleidet, und der andere von dem Stillschweigen der Komödienschreiber hergenommen ist. Er wählet also den Mittelweg und sagt, daß Sophilus vielleicht nur Knechte gehalten habe, die jene Handwerker treiben müssen: *Υἱος του Σοφιλου, ὁς οὐτε (ὡς Ἀριστοξενος φησι) τεκτων, ἡ χαλκευς ἡν· οὐτε (ὡς Ἴστρος) μαχαιροποιος την ἐργασιαν. Τυχον δε ἐκεκτητο δουλους χαλκεας ἡ τεκτονας· οὐ γαρ εἰκος τον ἐκ τοιουτων γενομενον στρατηγιας ἀξιωθηναι συν Περικλει και Θουκυδιδῃ, τοις πρωτοις της πολεως· ἀλλ' οὐδ' ἀν ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιστοκλεους ἀποσχομενων.*

Den ersten Grund halte ich für den stärksten nicht. Ich werde in der Anmerkung (O) mehr davon sagen. Der zweite aber dünkt mich desto wichtiger. Ein geringes Herkommen war für die Dichter der alten Komödie eine unerschöpfliche Quelle von Spöttereien. Wehe dem berühmten Manne, dem sie von dieser Seite etwas vorrücken konnten! Da war kein Verschonen; wenn er sich um den Staat auch noch so verdient gemacht hätte. Themistokles, sagt der Biograph, erfuhr es. Und der gute Euripides! setze ich hinzu. Wie viel mußte er, wegen seiner Mutter Klito, die eine Krauthökerin (*λαχανοπωλις*) gewesen war, von dem Aristophanes leiden. Nun war zwar Aristophanes ein besonderer Feind des Euripides, dem er den Sophokles sehr weit vorzog. Aber würde er, dieser poetischen Gerechtigkeit wegen, einen Einfall unterdrückt haben? Da kennt man den Aristophanes nicht!

Digitized by Google

Da kennt man die alte Komödie nicht! Als Sophokles in seinem Alter Gedichte für Geld machte, wozu ihn vielleicht die Not zwang, wie bitter warf es ihm Aristophanes vor! Ich rede in der Anmerkung (P) hiervon mehr. Und er sollte ihm seine geringe Herkunft geschenkt haben? Auch Kratinus, auch Eupolis, und wie sie alle heißen, sollten sie ihm geschenkt haben? Denn man muß annehmen, daß der Biograph, oder die Währmänner des Biographs, von der alten Komödie mehr gelesen hatten, als uns davon übrig geblieben ist.

Aber was soll ich zu dem Mittelwege sagen, den der Biograph hier nehmen will, „daß der Vater des Sophokles „vielleicht nur Knechte gehalten, die jene Handwerker treiben „müssen?“ Das heißt viel zu viel einräumen. Denn derjenige Bürger zu Athen, welcher mit den Hantierungen seiner Knechte wucherte, war noch lange kein vornehmer Bürger; er gehörte aufs höchste in die Klasse der Mittelbürger, *των μετριων πολιτων*. Ja der Sohn eines solchen Bürgers war noch immer den Spöttereien der Komödienschreiber über das mittelbare Gewerbe seines Vaters ausgesetzt. Ich berufe mich dieserwegen auf das, was Plutarch von dem Redner Isokrates sagt: *Ἰσοκρατης Θεοδωρου μεν ἠν παις του Ἐρεχθιεως των μετριων πολιτων, θεραπονιας αὐλοποιους κεκτημενου, — ὁθεν εἰς τους αὐλους κεκωμῳδηται ὑπο Ἀριστοφανους και Στρατιδος.* Hier ist ein Mann, welcher Flötenmacher in seinem Brote hält; aber eben darum gehörte dieser Mann unter die Mitbürger; und der Sohn bekam von dem Aristophanes und Stratis des Vaters Flöten fein zu hören.

Widerspricht also die unterlassene Spötterei der Komödienschreiber dem Aristoxenus und Ister, so widerspricht sie auch der Vermutung des Biographs, und Sophilus muß notwendig einer von den Edeln der Stadt gewesen sein, die reines Vermögen genug besaßen, entweder in die Klasse der Pentakosiomedimnen, oder wenigstens in die Klasse der Ritter zu gehören. Dieser Behauptung kömmt das Zeugnis

Digitized by Google

eines Alten, eines spätern Römers zwar, aber doch eines Mannes zu statten, der mit der griechischen Litteratur genau bekannt war. Der ältere Plinius nämlich nennet unsern Dichter ausdrücklich, principe loco genitum Athenis. Wird Plinius das aus seinem Kopfe gesagt haben? Wird er sich nicht auf Zeugnisse gestützt haben, die wenigstens den Zeugnissen des Ister und Aristoxenus die Wage gehalten?

Ich habe über dieses eine Vermutung, woraus das nachteilige Vorgeben des Aristoxenus und Ister entstanden sein kann, die hoffentlich keine von den unglücklichsten sein wird. Auf dem zweiten *Κολωνος*, welcher zum Unterschiede *ἀγοραιος* hieß, ließen sich alle diejenigen treffen, welche für Lohn arbeiteten, und hießen von diesem ihrem Versammlungsorte *Κολωνιται*. Was ist nun leichter zu vermengen als *Κολωνιται* und *Κολωνιαται*? Sophokles aber, und folglich auch sein Vater, war ein *Κολωνιατης*. So fanden ihn Aristoxenus und Ister genennet, und lasen es für *Κολωνιτης*, und machten ihn zu einem Manne, der für Lohn arbeitet. Meine Vermutung wird dadurch bestärkt, daß sie weder untereinander, noch mit sich selbst einig sind, welches Handwerk Sophilus eigentlich getrieben habe. Denn ein *Κολωνιτης* konnte ein Zimmermann, ein Schmied, und ein Schwertfeger sein.

Will man mir über dieses *Κολωνιτης* noch eine grammatikalische Grille erlauben? Ich halte die Silbe *της* hier für etwas mehr, als für die bloße Endung, welche verschiedene Gentilia bekommen. Ich halte Sie für das Nennwort *θης*, welches einen Arbeiter um Lohn bedeutet. *Ὅτι ὁ παρ' ἄλλοις* merkt Photius aus den Chrestomathien des Helladius an, *μισθου δουλευων, θης καλειται, ἡ παρα το θειναι, ὁ δηλοι το χερσιν ἐργαζεσθαι και ποιειν· — ἡ κατα μεταθεσιν του τ εἰς το θ· το γαρ πενεσθαι και τητασθαι του βιου, οἱον στερεσθαι, ἀναγκαζει πολλους τα δουλων πραττειν.* Nun weiß ich zwar wohl, daß *θης* in der mehrern Zahl *θητες* hat, und daß es also, nach Verwandlung des *θ* in das vielleicht ur-

Digitized by Google

sprüngliche τ, *Κολωνιτηες* heißen müßte, und nicht *Κολωνιται*; ich weiß aber auch, daß der gemeine Gebrauch, welcher die Abänderung der Wörter in seiner Gewalt hat, sich wenig um die Herleitung bekümmert. Das *θειναι* in der angeführten Stelle ist unser thun.

(D)

In dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten Olympias geboren.) Der ungenannte Biograph: *Γεννηθηναι δε αὐτον φασιν ἑβδομηκοστῃ πρωτῃ ὀλυμπιαδι κατα το δευτερον ἐτος, ἐπι ἀρχοντος Ἀθηνησι Φιλιππου.* Mit ihm stimmet der Ungenannte, von welchem wir ein kurzes historisches Verzeichnis der Olympiaden (*Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην*) haben, auf das genaueste überein. Er schreibt unter dem zweiten Jahre *ΟΑ. ΟΑ. Φιλιππος. Σοφοκλης ὁ τραγῳδοποιος ἐγεννηθη.* Doch merkt eben dieser Ungenannte auch unter dem dritten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympias an: *Σοφοκλης ἐγεννηθη κατα τινας.* Und unter diese einige gehöret Suidas, in dem Artikel von unserm Dichter: *τεχθεις κατα την ογ' Ὀλυμπιαδα.* Es wird aber aus andern Datis erhellen, daß man sich an diese einige nicht kehren dürfe, und daß die erstere Meinung allerdings den Vorzug verdiene.

Der ungenannte Biograph fährt fort: *ἠν δε Αἰσχυλου μεν νεωτερος ἐτη δεκαεπτα, Εὐριπιδου δε παλαιοτερος εἰκοσιτεσσαρα.* „Er war siebzehn Jahr jünger als Äschylus und vierundzwanzig Jahr älter als Euripides." Demzufolge müßte Äschylus in dem ersten Jahre der siebenundsechzigsten und Euripides in dem zweiten der siebenundsiebzigsten Olympias geboren sein. Doch beides streitet wider alle Zeugnisse, die man von der Geburtszeit dieser beiden Dichter hat, so verschieden sie auch unter sich selbst sein. Fabricius hat dieses bereits angemerkt: Auctor vitae Sophoclis ait, Sophoclem Aeschylo juniorem annis XVIII, (man lese XVII) seniorem Euripide annis XXIV. Pro quibus rationibus Aeschylus natus fuerit Olymp. LXVII. 1.,

Digitized by Google

Euripides Olymp. LXXVIII. (man lese LXXVII.) quod utrumque aliorum scriptorum testimoniis refellitur. Nun ist die wahrscheinlichste Meinung, daß Äschylus in der dreiundsechzigsten Olympias, und Euripides in dem ersten Jahre der fünfundsiebzigsten geboren worden. Wie also, wenn mein ungenannter Biograph geschrieben hätte: *ἦν δε Αἰσχυλου μεν νεωτερος ἐτη εἰκοσιτεσσαρα, Εὐριπιδου δε παλαιοτερος δεκαεπτα*; „Er war vierundzwanzig Jahr jünger „als Äschylus, und siebzehn Jahr älter als Euripides?" Würde er der Wahrheit nicht um ein Großes näher kommen? Mich wundert, daß Fabricius auf diese Vermutung nicht gefallen ist.

Der Scholiast des Aristophanes merkt bei der 75. Zeile der Frösche an: *ἦν γαρ Σοφοκλης Αἰσχυλου μεν ἐτεσιν ἑπτα νεωτερος, Εὐριπιδου δε κδ'*. „Sophokles sei sieben Jahr „jünger als Äschylus und vierundzwanzig Jahr jünger als „Euripides gewesen." Nichts kann deutlicher in die Augen fallen, als daß der Scholiast von den Abschreibern hier jämmerlich verstümmelt worden. Was aber L. Küster in seinen Noten darüber anmerkt, ist nur zum Teil richtig: Loco huic pessimum vulnus negligentia librariorum inflictum est: qui proinde ut in integrum restituatur, pro *ἐτεσιν ἑπτα* scribendum est *ἐτεσιν δεκαεπτα*: et deinde post *Εὐριπιδου δε* inserenda est vox *πρεσβυτερος* vel *παλαιοτερος*, quae non sine manifesto sensus detrimento hic omissa est. Absurdum enim est dicere, Sophoclem Aeschylo juniorem tantum fuisse septem annis; Euripide vero viginti quatuor annis: cum Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse nemo ignoret. Contra Sophoclem Aeschylo juniorem fuisse septendecim annis, Euripide vero seniorem viginti quatuor annis, non solum evincunt rationes chronologicae, sed etiam expresse testatur Anonymus in vita Sophoclis etc. Und hierauf folgen die angeführten Worte des ungenannten Biographs. Allein, was will Küster, wenn er sagt, es wisse

Digitized by Google

jedermann, daß Euripides erst viele Jahre nach dem Äschylus gelebt habe? Äschylus ist, den Arundelschen Marmorn zufolge, in dem ersten Jahre der achtzigsten Olympias gestorben. Und in der neunundsiebzigsten hatte sich Euripides bereits als einen tragischen Dichter bekannt gemacht. Man lasse aber den Äschylus auch in der achtundsiebzigsten gestorben sein, so war Euripides doch damals schon geraume Zeit geboren, und man kann auf keine Weise sagen: Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse. Sollen aber diese Worte nur bedeuten, Euripides überlebte den Äschylus viele Jahre: so weiß ich gar nicht, was wider den Scholiasten daraus folgt. Denn könnte, demungeachtet, Äschylus nicht später geboren sein als Euripides? Und bleibt er es nicht auch alsdann noch, wenn man schon die sieben Jahre in siebzehn verwandelt hat? Kurz, das ist der rechte Weg gar nicht, die Verstümmlung des Scholiasten ins Licht zu setzen; sondern Küster hätte geradezu sagen sollen: Es sei ausgemacht, daß Sophokles älter als Euripides gewesen. Er hätte sich, ohne Umschweif, auf das Zeugnis des A. Gellius oder wer ihm sonst beigefallen wäre, berufen müssen: und man würde es ihm ohne Umstände eingeräumt haben, daß παλαιοτερος, oder ein ähnliches Wort fehle. Wenn er aber sagt, es erhelle aus chronologischen Berechnungen wirklich, daß Sophokles siebzehen Jahr jünger als Äschylus, und vierundzwanzig Jahr älter als Euripides gewesen sei: so ist es gerade das Gegenteil von dem, was Fabricius sagt. Er trauet dem ungenannten Biograph, ohne ihm nachzurechnen; der der Wahrheit doch sehr weit verfehlet, wenn man ihm durch meine vorgeschlagene Versetzung nicht einigermaßen zu Hilfe kommen will.

Meursius, in seinen Anmerkungen über den Artikel des Suidas, sagt: Alii Olympiade XCI anno 2. Sophoclem natum tradunt. Von diesen andern, welche vorgeben sollen, Sophokles wäre in dem zweiten Jahre der einundneunzigsten Olympias geboren, habe ich nie etwas gehört; auch

Digitized by Google

wohl sonst niemand in der Welt. Es hat sich offenbar ein Druckfehler hier eingeschlichen; denn in der gleich darauf folgenden Stelle des Biographs lieset Meursius selbst: *Ὀλυμπιαδι ἑβδομηκοστῃ πρωτῃ*, und nicht *ἐννενηκοστῃ πρωτῃ*. Ich will hoffen, daß man in der neuen Ausgabe der sämtlichen Werke des Meursius diesen Fehler bemerkt und verbessert hat. In dem Gronovschen Thesaurus, welchem die Schrift des Meursius doch nach einer vermehrten Handschrift des Verfassers einverleibet worden, ist er glücklich stehen geblieben.

(E)

Eine gute Erziehung — Die Tanzkunst und die Musik bei dem Lamprus — In dieser und im Ringen den Preis.) Der ungenannte Biograph: *Καλως τε ἐπαιδευθη και ἐτραφη ἐν εὐπορια — Λιεπονηθη δε και ἐν παισι και περι παλαισιραν και μουσικην, ἐξ ὡν ἀμφοτερων ἐστεφανωθη, ὡς φησιν Ἴστρος· ἐδιδαχθη δε την μουσικην παρα Λαμπιου.* Und Athenäus sagt von ihm: *ἠν και ὀρχηστικην δεδιδαγμενος, και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ.*

Die Erziehung der Griechen ist bekannt. Grammatik, Musik, Gymnastik: hierin, und nach dieser Ordnung, wurden ihre Kinder unterrichtet. Die Teile der Gymnastik waren *ὀρχησις* und *παλη*, das Tanzen und das Ringen. Ich will aber das Wort Ringen hier in eben dem weitläuftigen Sinne genommen wissen, als das griechische *παλη*, unter welchem noch viel andere gymnastische Übungen, als das eigentliche Ringen, verstanden wurden.

Den nun, bei welchem Sophokles die Musik lernte, nennet der ungenannte Biograph Lampias. Athenäus hingegen nennt seinen Lehrer in der Musik und Orchestik, das ist, demjenigen Teile der Gymnastik, welcher das Tanzen begreift, Lamprus. Sie meinen beide Einen Mann, dessen Name bei dem ersten nur verschrieben ist. — Und dieser Lamprus war der berühmteste Lehrer seiner Zeit. Cantare ad chordarum

Digitized by Google

sonum, ſagt Nepos von dem Epaminondas, doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis fama, quam Damon aut Lamprus.

Ich habe Verſchiedenes über dieſen Mann anzumerken. Ich fange bei einem offenbaren Irrtume an, in welchem Fabricius ſeinetwegen geweſen iſt. Nach ihm nämlich ſoll eben dieſer Lamprus auch den Sokrates in der Muſik unterrichtet haben. Musicam et saltandi artem a *Lampro edoctus*, ſagt er von unſerm Dichter, und ſetzt in der Note hinzu: eodem qui Socratem docuit. Und an einer andern Stelle: Idem ni fallor Lamprus, a quo musicam edoctum se profitetur Socrates apud Platonem Menexeno. Und das ſoll Sokrates bei dem Plato ſelbſt ſagen? Fabricius kann dieſe Anführung unmöglich ſelbſt nachgeſehen haben. Denn Sokrates ſagt es daſelbſt nicht nur nicht, ſondern ſagt ſogar gerade das Gegenteil. Er unterhält ſich mit dem Menexenus von der Lobrede, welche den im Treffen gebliebenen Athenienſern gehalten werden ſoll. Er ſagt, es ſei dieſes ein Stoff, der eben nicht viel Geſchicklichkeit erfordere. Denn was für Schwierigkeiten könne es haben, Athenienſer in Athen zu loben? Ganz anders wäre es, wenn der Redner Athenienſer in Sparta, oder Spartaner in Athen loben müßte. Und alſo, fragt Menexenus den Sokrates, getraueſt du dich wohl, dieſe Rede ſelbſt zu halten? Warum nicht? erwidert Sokrates. *Και ἐμοι μεν γε, ὠ Μενεξενε, οὐδεν θαυμαστον οἱῳ' εἰναι εἰπειν, ᾧ τυγχανει διδασκαλος οὐσα οὐ πανυ φαυλη περι ῥητορικης, ἀλλ' ἡπερ και ἀλλους πολλους και ἀγαθους ἐποιησε ῥητορας, ἑνα δε και διαφεροντα των Ἑλληνων, Περικλεα του Ξανθιππου. ΜΕ. Τις αὐτη; ἡ δηλονοτι Ἀσπασιαν λεγεις: ΣΩ. Λεγω γαρ· και Κοννον γε του Μητροβιου, οὐτοι γαρ μοι δυο εἰσι διδασκαλοι· ὁ μεν μουσικῆς· ἡ δε ῥητορικης· οὐτω μεν οὐν τρεφομενον ἀνδρα οὐδεν θαυμαστον δεινον εἰναι λεγειν. Ἀλλα και ὁστις ἐμου κακιον ἐπαιδευθη, μουσικην μεν ὑπο Λαμπρου παιδευθεις, ῥητορικην δε ὑπο Ἀντιφωντος του Ῥαμ-*

Digitized by Google

νουσιου, ὁμως κἀν ουτος οιος τ' ειη Ἀθηναιους γε ἐν Ἀθηναιοις ἐπαινων εὐδοκιμειν. Ich, ſagt er, der ich in der Beredſamkeit die Aſpaſia, und in der Muſik den Konnus zum Lehrmeiſter habe, ſollte nicht im ſtande ſein, eine dergleichen Lobrede zu halten? Die könnte ja wohl einer halten, der einen ſchlechtern Unterricht genoſſen hätte, als ich; der die Muſik von dem Lamprus, und die Beredſamkeit von dem Antiphon gelernet hätte. — Weit gefehlet alſo, daß Sokrates hier vorgeben ſollte, die Muſik von dem Lamprus gelernet zu haben; er iſt vielmehr ſtolz darauf, daß er ſie nicht von ihm gelernt hat, daß er ſie von einem beſſern Meiſter erſt itzt lernet.

Was mag aber wohl den Fabricius zu dieſem Irrtume verleitet haben? Ohne Zweifel eine Stelle des Sextus Empiricus, oder vielmehr eine vermeinte Verbeſſerung, die Menage darin machen will. *Σωκρατης*, erzählet Sextus Empiricus, *καιπερ βαθυγηρως ἠδη γεγονως, ουκ ἠδειτο προς Λαμπωνα τον κιθαριστην φοιτων· και προς τον ἐπι τουτῳ ὀνειδισαντα λεγειν, ὁτι κρειττον ἐστιν ὀψιμαθη μαλλον, ἠ ἀμαθη διαβαλλεσθαι.* Hier heißt der Citharift, von welchem ſich Sokrates noch in ſeinem hohen Alter unterweiſen laſſen, Lampon, und Menage ſagt: obiter moneo pro *Λαμπωνα* legendum omnino *Λαμπρον*. Aber warum denn? Um den Sextus Empiricus, ſtatt eines kleinen Fehlers, einen weit gröbern begehen zu laſſen? Es iſt wahr, des Sokrates Lehrer in der Muſik hieß nicht Lampon, er hieß Konnus; Sextus irret ſich in dem Namen. Aber er würde ſich in mehr als in dem Namen geirret haben, wenn er Lamprus geſchrieben hätte. Denn Lamprus konnte damals ſchwerlich mehr leben. Man überſchlage es nur. Lamprus unterrichtete den Sophokles vor ſeinem ſechzehnten Jahre, und der Lehrer konnte leicht zwanzig Jahr älter ſein, als der Schüler; Sokrates war beinahe dreißig Jahr jünger als Sophokles, und lernte die Muſik *βαθυγηρως ἠδη γεγονως*, als er ſchon ſehr alt war.

Digitized by Google

Nun laſſe man ihn nur funfzig Jahr geweſen ſein, und rechne zuſammen. Müßte nicht Lamprus beinahe ein Greis von hundert Jahren geweſen ſein, wenn er den Sokrates in dieſem Alter noch hätte unterrichten können? Aus den Worten des Sokrates bei dem Plato iſt auch nichts weniger zu ſchließen, als daß Lamprus damals noch gelebt habe. Er ſpricht nicht von jungen Leuten, die noch itzt ſchlechter unterrichtet würden, als er; er redet von ſchon gebildeten Rednern, die ſchlechter unterrichtet worden.

Und hätte doch auch Muretus dieſe Umſtände der Zeit ein wenig überlegt! Er würde unſern Lamprus ſchwerlich in einer Stelle des Ariſtoteles gefunden haben, in welcher nichts als die Buchſtaben ſeines Namens in der etymologiſchen Bedeutung desſelben vorkommen. Man höre ihn nur. Aristoteles septimo Politicon, quorundam errorem notans, qui felicitatis causam non in virtute, sed in opibus ac copiis esse censent, ait perinde eos ridicule facere, ac si, quod musicus aliquis bene caneret, ejus rei causam non in artem, sed in lyram referrent. Id autem his verbis exprimit: *Διο και νομιζουσιν ἀνθρωποι της εὐδαιμονιας αἰτια τα ἐκτος εἶναι των ἀγαθων· ὡσπερ εἰ του κιθαριζειν λαμπρον και καλως αἰτιφιο την λυραν μαλλον της τεχνης.* Quibus in verbis, ut illud praeteream, quod legi malim aut *αἰτιφντο*, aut *εἰτις του κιθαριζειν*, aliud mihi multo gravius subesse mendum videtur. Neque enim *του κιθαριζειν λαμπρον και καλως*, sed *του κιθαριζειν Λαμπρον καλως* legendum puto. *Λαμπρος* enim veteris musici proprium nomen fuit: quam boni nihil ad rem: hoc enim tantum significat Aristoteles, *si Lamprus bene canat*, id non lyra sed artificio ipsius effici, et ridiculum fore, si quis id non artificio ipsius, sed lyrae tribuendum esse contendat. So ſinnreich dieſe Veränderung iſt, ſo überflüſſig iſt ſie auch. Denn warum ſoll hier *λαμπρον* der Name eines Muſikers ſein? Weil er es ſein kann? Weil auch alsdann noch die

Digitized by Google

Worte einen Sinn behalten? Ist das Grundes genug? Hätte Muretus nicht vorher zeigen müssen, daß κιθαριζειν λαμπρον και καλως, keinen Sinn, oder wenigstens keinen guten Sinn mache? Und konnte er das? Konnte ihm unbekannt sein, daß λαμπρος auch von der Stimme, und folglich von den Tönen überhaupt gesagt werde? Freilich, wenn man λαμπρον hier bloß durch clare übersetzt, wie es sowohl P. Victorius, als Lambinus thut*), so scheinet λαμπρον κιθαριζειν mehr ein Werk der Zither, als der Kunst zu sein. Allein es heißt hier das, was wir im Deutschen durch rein ausdrücken; und λαμπρον κιθαριζειν in diesem Sinne, rein spielen, ist nicht dem Instrumente, sondern der kunstmäßigen Stimmung und der Geschicklichkeit des Griffs beizumessen. Doch das alles ist mein Haupteinwurf noch nicht. Sondern dieser, wie gesagt, ist aus der Zeitrechnung hergenommen. Wenn es wirklich bei dem Aristoteles του κιθαριζειν Λαμπρον καλως hieße: würde man nicht annehmen müssen, daß Lamprus damals noch gelebt habe? Denn nur einem noch lebenden und in der Blüte seines Rufes stehenden Künstler pfleget man ein dergleichen Kompliment im Vorbeigehen zu machen. Ist es aber möglich, daß Lamprus zu der Zeit noch leben konnte, als Aristoteles schrieb? Er müßte weit über hundert Jahr geworden sein, wenn er nur da noch gelebt hätte, als Aristoteles geboren ward. Wie wäre dieser auf einen Mann gefallen, den er nie gekannt, nie gehöret hatte?

Das waren also zwei Stellen, in die man den Lamprus mehr hineingelegt, als ihn darin gefunden hat. Hier sind zwei andre, in welchen er wirklich ist. Sie sind beide aus dem Athenäus. Die eine stehet gegen das Ende des elften Buchs, wo von den Anzüglichkeiten und Verleumdungen, deren sich Plato schuldig gemacht habe, die Rede ist. Und da wird denn

*) Und wie es Muretus selbst in der seinen Lect. var. angehängten interpretatione Graecorum locorum thut.

Digitized by Google

auch der obigen Stelle des Weltweisen gedacht, wo er des Lamprus auf eine nicht vorteilhafte Art erwähnet: *Ἐν δε τῳ Μενεξενῳ οὐ μονον Ἱππιας ὁ Ἠλειος χλευαζεται, ἀλλα και ὁ Ῥαμνουσιος Ἀντιφων, και ὁ μουσικος Λαμπρος.* Allein *Λαμπρος χλευαζεται*; das heißt die Sache ein wenig übertreiben. Plato spottet des Lamprus ja eben nicht. Denn spottet man denn gleich eines Künstlers, wenn man sagt, daß ein anderer über ihn ist?

Aus der zweiten Stelle des Athenäus ersiehet man, daß Lamprus sich des Weins enthalten hat, und ein Wassertrinker gewesen ist. Desgleichen, daß der Komödienschreiber Phrynichus ihn in einem seiner Stücke angestochen habe, wo er die Kibitze seinen Tod beklagen lassen: *Ὑδροποτης δε ἠν και Λαμπρος ὁ μουσικος, περι οὑ Φρυνιχος φησι λαρους θρηνειν, ἐν οἱσι Λαμπρος ἐναπεθνησκεν ἀνθρωπος ὑδατοποτας, μινυρος ὑπερσοφιστης, μουσων σκελετος, ἀηδονων ἠπιαλος, ὑμνος ᾄδον.* Wenn ich diese Stelle recht verstehe, so hat das Stück selbst, in welchem Phrynichus den Lamprus durchgezogen, *λαροι*, die Kibitze geheißen. Ich ziehe nämlich *ἐν οἱσι* auf *λαρους*, und die folgenden Worte sind mir der Threnus (oder ein Stück wenigstens davon), den der Dichter die Kibitze über den Tod des Musikus singen lassen. Und das ohne Zweifel in einem Teile des Chorus, welchen die Kibitze gemacht. Denn die Worte selbst scheinen mir zerrissene anapästische Zeilen zu sein, die ich einem andern in Ordnung zu bringen überlassen will. Ich weiß zwar wohl, daß weder Dalechampius in seiner Übersetzung, noch Casaubonus in seinen vortrefflichen Anmerkungen über den Athenäus, hier den Titel einer Komödie des Phrynichus wahrgenommen zu haben scheinen. Ich weiß auch, daß unter den Stücken, welche Suidas*) diesem Dichter zueignet, sich

*) *Φρυνιχος, Ἀθηναιος, κωμικος των ἐπιδευτερων της ἀρχαιας κωμῳδίας. — Δρἀματα δε αὐτου ἐστι ταυτα· Εφιαλτης, Κογ-*

keines dieſes Namens befindet; daß auch Meurſius, welcher doch alle von dem Suidas benannte Stücke da oder dort angeführet gefunden, keine λαρους aufgetrieben hat. Aber demungeachtet kann ich recht haben; denn, wie geſagt, ich wüßte nicht, auf was ἐν οἰσι anders gehen könnte, als auf λαρους. Die Zunamen übrigens, die Phrynichus hier unſerm Lamprus giebt, ſcheinen, außer von ſeinem Waſſertrinken, von ſeinem Alter und ſeinen allzutraurigen Melodien hergenommen zu ſein. Er heißt der klägliche Virtuoſe, das Gerippe der Muſen, das Fieber der Nachtigallen, das Klagelied der Hölle; denn auch dieſe Bedeutung, wie bekannt, hat ὑμνος. Wenn aber Muretus, an dem angezogenen Orte, ſagt: Hunc Lamprum Athenaeus, *non sane ex consuetudine musicorum*, abstemium fuisse ait etc., ſo hat Muretus die Zeiten ſchändlich verwechſelt. Ein alter Citharifte war mehr ein Lehrer der Mäßigkeit und Tugend, als der Tonkunſt. *Οι τ' ἀν κιθαρισται, ἑτερα τοιαυτα, σωφροσυνης τε ἐπιμελουντα, και ὁπως ἀν οἱ νεοι μηδεν κακουργωσι*, ſagt Plato.

Dieſen zwei Stellen aus dem Athenäus könnte ich eine dritte aus dem Plutarch beifügen, wo eines lyriſchen Dichters, Namens Lamprus gedacht wird; und wer die genaue Verbindung erwägt, in welcher zu den damaligen Zeiten die Muſik mit der Dichtkunſt ſtand, wird ſich nicht lange bedenken, ihn für unſern Lamprus zu halten. Seine Lieder ſtehen da mit den Liedern des Pindars, des Pratinas, *και των λοιπων ὁσοι των λυρικων ἀνδρες ἐγενοντο ποιηται κρουματων ἀγαθοι*, in einer Reihe.

νος, Κρονος, Κωμασται, Σατυροι, Τραγῳδοι ἡ Ἀπελευθεροι, Μονοτροπος, Μουσαι, Μυστης, Ποαστριαι Die Worte des Suidas, *δραματα δε αὐτου ἐστι ταυτα*, folgende Stücke ſind von ihm, wollen aber eben nicht ſagen, daß er ſonſt keine gemacht habe. Und wenn ſie es auch ſagten, ſo hat Suidas in ähnlichen Fällen ſchon mehr als einmal geirret. Von dem Eupolis z. E. ſagt er: *ἐδιδαξε δραματα ιζ'*. Und Meurſius hat deren doch mehr als zwanzig angeführt gefunden.

Digitized by Google

(F)

Um die Tropäen, nach dem salaminischen Siege — Nach einigen nacket und gesalbt; nach andern bekleidet.) Der ungenannte Biograph: *Μετα την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν Ἀθηναιων περι τροπαιον ὀντων, μετα λυρας γυμνος ἀληλιμμενος τοις παιανιζουσιν των ἐπινικιων ἐξηρχε.* Und Athenäus: *Σοφοκλης δε προς τῳ καλος γεγενησθαι την ὡραν, ἡν και ὀρχηστικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὢν παρα Λαμπρῳ, μετα γουν την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν περι τροπαιον γυμνος ἀληλιμμενος ἐχορευσε μετα λυρας· οἱ δε ἐν ἱματιῳ φασι.*

Und damals, sage ich, war Sophokles noch nicht sechzehn Jahr. Denn es war das erste Jahr der fünfundsiebzigsten Olympias, als Xerxes der griechischen Freiheit den Untergang drohte. Die Athenienser wollten dem Rate des Themistokles, die Stadt zu verlassen, und ihr Glück zur See zu wagen, lange nicht folgen. Endlich, als Leonidas und seine Spartaner bei Thermopylä ihr Leben vergebens aufgeopfert hatten, als Phocis von den Feinden überschwemmet und verheeret war, als sie ihm ihr Attika von ihren Bundesgenossen, die sich nach Peloponnesus zogen, preisgegeben sahen, zwang sie die äußerste Not zu dem Entschlusse: *την μεν πολιν παρακαταθεσθαι τῃ Ἀθηνᾳ τῃ Ἀθηναιων μεδεουσῃ, τους δ' ἐν ἡλικιᾳ παντας ἐμβαινειν εἰς τας τριηρεις, παιδας δε και γυναικας και ἀνδραποδα σωζειν ἑκαστον ὡς δυνατον.* Xylander und Kind übersetzen in dieser Stelle des Plutarchs, *τους ἐν ἡλικιᾳ* nicht zum besten durch juventus, junge Mannschaft. Denn es ist hier *στρατευσιμος, μαχιμος ἡλικια*, nicht die Jugend, sondern das zu Kriegsdiensten fähige Alter zu verstehen, welches über das sechzigste Jahr reichte. Seinen Anfang aber nahm es von dem achzehnten, oder eigentlich von dem zwanzigsten Jahre. Denn ob sie schon von dem achzehnten Jahre an dienen mußten, so wurden sie doch nicht gegen den Feind, sondern nur zur

Digitized by Google

Bewachung der Stadt gebraucht, und hießen περιπολοι. In dem zwanzigsten legten sie erst den Eid ab, ὑπερμαχειν ἀχρι θανατου της θρεψαμενης.

Unter dieser streitbaren Mannschaft konnte unser Sophokles also noch nicht sein, sondern er gehörte unter die Kinder, die die Väter, so gut wie sie konnten, in Sicherheit mußten bringen lassen. Aber gleichwohl ist er auf Salamis, und tanzet da um die Tropäen. Sollte man ihn itzt nicht eher in Trözene suchen, wohin die meisten Athenienser ihre wehrlose Familie schickten? Οἱ πλειστοι των Ἀθηναιων, fährt Plutarch fort, ὑπεξεθεντο γονεας και γυναικας εἰς Τροιζηνα, φιλοτιμως παν των Τροιζηνιων ὑποδεχομενων· και γαρ τρεφειν ἐψηφισαντο δημοσιᾳ, δυο ὀβολους ἑκασῳ διδοντες, και της ὑπωρας λαμβανειν τους παιδας ἐξειναι πανταχοθεν, ἐτι δ' ὑπερ αὐτων διδασκαλοις τελειν μισθους. Doch Herodotus sagt es ausdrücklicher, daß Trözene nicht der einzige solche Zufluchtsort gewesen sei, sondern daß einige ihre Kinder auf Ägina, einige auch auf Salamis geschickt hätten: Ἐνθαυτα οἱ μεν πλειστοι ἐς Τροιζηνα ἀπεστειλαν (τα τεκνα και τους οἰκετας), οἱ δε ἐς Αἰγιναν, οἱ δε ἐς Σαλαμινα. Der junge Sophokles war folglich nach diesem letztern Orte in Sicherheit gebracht worden, wo es der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Äschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen; und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ich hätte vor allen Dingen anmerken sollen, daß die vorzügliche Schönheit des Sophokles ihn der Ehre würdig machte, der Anführer bei einer so glorreichen Feierlichkeit zu sein: προς το καλος γεγενησθαι την ὡραν, sagt Athenäus. — Und dieses ist das erste Datum, aus welchem es wahrscheinlicher wird, daß unser Dichter in dem zweiten Jahre der einundsiebzigsten, als in dem dritten der dreiund-

Digitized by Google

siebzigsten Olympias geboren worden. Als ein Kind von sechs Jahren würde er vielleicht zu Trözene Obst genascht, nicht aber auf Salamis um die Tropäen getanzt haben.

(G)

Äschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.) Der ungenannte Biograph ist der einzige, der dieses sagt: *Παρ' Αἰσχύλῳ τὴν τραγῳδίαν ἐμαθεν.* Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst einen lehren kann; ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser, als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Äschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können? Ich will auch nicht fragen: konnte Äschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicherweise geschenktes, als erworbenes Talent. *Ἔφη δε Αἰσχύλος μειρακιον ὀν καθευδειν ἐν ἀγρῳ φυλασσων σταφυλας, και οἱ Διονυσον ἐπισταντα κελευσαι τραγῳδιαν ποειν· ὡ ςδε ἠν ἡμερα, πειθεσθαι γαρ ἐθελειν, ῥᾳστα ἠδη πειρωμενος ποιειν·* erzählet Pausanias. Man lasse das Wunderbare von dieser Erzählung weg, und es bleibt doch immer noch so viel übrig, daß Äschylus die tragische Dichtkunst nicht studieret, sondern sich durch einen gewaltigen, und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies damit abgegeben hat. Und demungeachtet würde er sie allerdings auch andere haben lehren können, wenn er wenigstens nachher darüber nachgedacht, und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte. Allein dieses unterblieb;

Digitized by Google

wovon uns unter anderm ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles selbst dem Äschylus gemacht hat. Σοφοκλης, heißt es bei dem Athenäus, ὠνειδιζεν αὐτῳ, ὁτι εἰ και τα δεοντα ποιει, ἀλλ' οὐκ εἰδως γε. „Was Äschylus „mache, gerate ihm zwar, sei zwar gut; allein er wisse selbst „nicht, warum es ihm gerate, warum es gut sei." Wußte er es nicht, wie konnte er es einem andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernet haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Äschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu sein, hergenommen habe, nichts gelten; und ich verspreche in der Anmerkung (I) einen andern, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarchs.) Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarchs, πως ἀν τις αἰσθοιτο ἑαυτου προκοπτοντος ἐπ' ἀρετη; woraus man seinen Wachstum in der Tugend schließen könne? Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen ἡ περι τους λογους μεταβολη, die Veränderung des Geschmacks an den verschiednen Teilen der Weltweisheit. Angehende Philosophen, sagt er, beschäftigen sich meistenteils mit denjenigen Teilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik; andere verlieben sich in dunkele Zänkereien; die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich, bei reiferm und gesunderm Urteile, auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Teilen der Weltweisheit, deren Fußstapfen, mit

Digitized by Google

dem Äſopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: *Ὥςπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε, τον Αἰσχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, εἰτα το πικρον και κατατεχνον της αὐτου κατασκευης, τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν εἰδος, ὁπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον· οὑτως οἱ φιλοσοφουντες, ὁταν ἐκ των πανηγυρικων και κατατεχνων, εἰς τον ἁπτομενον ἠθους και παθους λογον μεταβωσιν, ἀρχονται την ἀληθη προκοπην και ὑψον προκοπτειν.* Der wahre Sinn dieſer Stelle iſt ſo leicht nicht. Xylander hatte ſie anfangs ſo überſetzt: Sophocles ajebat se primo fastum Aeschyli accidisse*), deinde apparatum nimis densum atque artificiosum, postremo etiam dictionis formam mutasse, quae pars maxime ad mores pertinet et est potissima: ita philosophantes, cum a compositis ad ostentationem et artificio nimio elaboratis orationibus ad orationem animi motus placidos gravesque attingentem transiverint, vere incipiunt fastu repudiato proficere. Ich will dieſe Überſetzung nicht kritiſieren; Xylander hat es in ſeinen Anmerkungen ſelbſt gethan, und die Worte, welche den Sophokles angehen, folgendergeſtalt verbeſſert: Sophocles ajebat, se primum animi ludique gratia grandiloquentiam Aeschyli imitatum: deinde ejus in apparatu condensationem atque artificii industriam: tertio demum nunc loco ad id dictionis genus se transtulisse, quod ad formandos mores aptissimum, eaque de causa esset optimum. Doch auch mit dieſer Verbeſſerung kann ich nicht zufrieden ſein. Der Sinn des Plutarchs iſt weder genau, noch deutlich genug ausgedrückt. Die Worte *Σοφοκλης τον Αἰσχυλου διαπεπαιχως ὀγκον* ſagen bloß, daß Sophokles den Schwulſt des Äſchylus verlacht habe, und es iſt ein

*) Was accidisse hier heißen könne, begreife ich gar nicht. Es hat ohne Zweifel irrisisse, oder dergleichen, heißen ſollen. Ich bediene mich der frankfurt'ſchen Ausgabe von 1620.

Digitized by Google

eigenmächtiger Zusatz des Xylanders, daß dieses durch eine burleske Nachahmung, durch eine Parodie, geschehen sei. Wenn Sophokles ein Komödienschreiber gewesen wäre, so würde mir dieser Zusatz weniger mißfallen. Denn von den komischen Dichtern ist es bekannt, daß sie auch damals schon die hochtrabenden Stellen ihrer tragischen Dichter gern parodierten und dadurch lächerlich machten. Allein wo hätte das Sophokles thun können? In seinen eigenen Tragödien? So hätte er sich selbst den größten Schaden gethan. Und das Wort κατασκευη. Mit diesem hat sich Xylander sehr geirret. Er giebt es durch apparatus. Gut; aber was für ein apparatus? Aus einer Verbesserung, die er in dem Texte macht, erhellet deutlich, daß er die κατασκευην der Rhetorik, die Ausschmückung der Rede durch Figuren und Tropen, verstanden hat. Anstatt το πικρον της αὐτου κατασκευης, lieset er nämlich το πυκνον; und übersetzt es durch apparatum nimis densum, anstatt es durch nimis amarum zu übersetzen. Denn freilich konnte ihm eine herbe, bittere Ausschmückung in diesem Verstande nicht den besten Sinn zu machen scheinen; wohl aber eine allzugedrungene, überhäufte Ausschmückung. Allein wenn dieses die richtige Bedeutung des Wortes κατασκευη wäre, würde nicht alsdann diese zu überhäufte, zu gekünstelte Ausschmückung (το πυκνον και κατατεχνον της κατασκευης) mit dem, was Plutarch die Schwulst des Äschylus (τον Αἰσχυλου ὀγκον) nennet, ziemlich auf eines hinauslaufen? Denn was macht einen Dichter anders schwülstig, als die allzuhäufige, allzugesuchte Anwendung der kühnsten Tropen? Und doch will Plutarch ausdrücklich beides unterschieden wissen: διαπεπαιχως ὀγκον — εἰτα — τριτον.

Warum halte ich mich auf? Kurz; es ist hier nicht die κατασκευη der Rhetorik, sondern die κατασκευη der Schauspielkunst, die theatralische Auszierung zu verstehen. Σκευη. κατασκευη. σκευοποιἰα. σκευοποιηματα. diese Wörter begreifen alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert

Digitized by Google

wird; Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maſchinen. Nun iſt es von dem Äſchylus bekannt, σκευοποιίας ἡψατο, εἰκασμενης τοις των ἡρωων εἰδεσιν. Er war, wie Horaz ſagt:

— — personae pallaeque repertor honestae,
— — et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit — — — niti — cothurno.

Es iſt aber auch nicht weniger von ihm bekannt, daß er in der Auszierung ſeiner Bühne und ſeiner Perſonen ſehr weit ging, und das Schreckliche darin nicht ſelten übertrieb. Man erinnere ſich ſeiner Eumeniden; welche grauſame Wirkung der ungewohnte Anblick dieſer rächeriſchen Gottheiten, die Äſchylus zu allererſt im Schlangenhaare aufführte, auf die Zuſchauer hatte! Und was ſahe man nicht ſonſt alles auf ſeiner Bühne!

Aigles, vautours, serpents, griffons,
Hippocentaures et Typhons,
Des taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante;
Un char, que des dragons étincelans d'éclairs
Promenaient en sifflant par le vide des airs;
Démorgogon encore à la triste figure,
Et l'horreur et la mort s'y voyaient en peinture.

Dieſes übertriebene Schreckliche alſo, welches Äſchylus nicht bloß in ſeinen Verſen ſchilderte, ſondern wirklich durch alle Künſte der Skeuopöie ſichtbar machte, dieſes iſt es, was Plutarch το πικρον και κατατεχνον της αὐτου κατασκευης nennet. Denn der höchſte Grad des Schrecklichen wird wirklich in der Nachahmung widerwärtig, πικρος. Iſt es noch nötig, dieſes Wort in πυκνος zu verwandeln?

Nach dieſer Erklärung betrachte man nunmehr die Stelle des Plutarchs, und ſie iſt ungleich heller. Indem Äſchylus den Ausdruck der Tragödie ſo viel als möglich erhaben zu machen ſuchte, verſtieg er ſich oft in das Schwülſtige; und dieſes war die erſte Übertreibung, die Sophokles vermied.

Digitized by Google

Indem Äschylus gern so schrecklich als möglich sein wollte, ließ er sich oft verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen zu nehmen, die aber mehr Abscheu und Schrecken erregten; und dieses war der zweite Fehler, in welchen sich Sophokles nicht reißen ließ. Er ist erhaben, ohne schwülstig zu sein; er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skeuopöie zu danken zu haben. Das alles paßt vollkommen. Und doch sage ich, daß ich dieses Verhältnis des Sophokles zum Äschylus nicht sowohl aus gegenwärtiger Stelle des Plutarchs, als aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe? Warum das?

Einer Besorgnis wegen. Man darf den Plutarch nur ein wenig kennen, um zu wissen, daß ihm sein Gedächtnis mehr als einen übeln Streich gespielet hat. Wie wenn es ihm auch hier nicht treu genug gewesen wäre? Wie wenn er das, was er von dem Sophokles sagt, von dem Euripides hätte sagen sollen? Ich will die Gründe dieser meiner Besorgnis vorlegen. — Σοφοκλης ελεγε, schreibt Plutarch; „Sophokles hat gesagt." Wo hat er es gesagt? Hat er es in einem von seinen Werken gesagt? Und welches ist das Werk, wo er dieses nicht eben allzubescheidne Bekenntnis hätte thun können? Es müßte notwendig das Buch gewesen sein, welches er über den Chorus geschrieben hat, und dessen ich in der Anmerkung (LL) gedenken werde. War es hier, wo er so mancherlei an dem Äschylus auszusetzen hatte, wie ist sein obiger Ausspruch von diesem seinem Vorgänger, ὁτι τα δεοντα ποιει, damit zu vergleichen? Wie ist die Hochachtung überhaupt damit zu vergleichen, die er beständig gegen diesen Vater der Tragödie gehabt hat? Hätte er sich selbst geschmeichelt, so vieles nach dem Äschylus in der tragischen Dichtkunst verbessert zu haben, würde er nicht geneigt gewesen sein, sich weit über ihn zu setzen? Als er aber, nach der Erdichtung des Aristophanes, in das Reich der Schatten kam, wo Äschylus den tragischen Thron besaß, wie bezeigte er sich gegen ihn?

Digitized by Google

— — — Ἔκυσε μεν Αἰσχυλον,
Ὁτε δη κατηλθε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν αὐτῳ του θρονου

Er küßte ihn; er ließ ihm die rechte Hand; er begab sich des Thrones völlig. Man sage nicht: das ist die Erdichtung eines Komödienschreibers. Dieser Komödienschreiber konnte von den wahren Gesinnungen des Sophokles gar wohl unterrichtet sein, und durfte itzt seine Erdichtungen nicht anders, als ihnen gemäß einrichten. — Aber dies alles sind die geringste Gründe meines Verdachts. Die wichtigsten sind diese; anfangs, daß die zwei erstern Punkte, in welchen Sophokles, dem Plutarch zufolge, von dem Äschylus abgegangen ist, sich nicht bloß ebensowohl, sondern ungleich richtiger von dem Euripides als von dem Sophokles sagen lassen; und hernach, daß der dritte Punkt, den ich noch gar nicht berührt habe, sich fast nur von dem Euripides, und von dem Sophokles gar nicht sagen läßt.

Es ist wahr, Sophokles hat sich der Schwulst des Äschylus nicht schuldig gemacht; aber Euripides noch weniger. Der Ausdruck des Sophokles blieb noch immer stark und erhaben; da sich Euripides hingegen so weit von dem Äschylus entfernte, daß er nicht selten gemein und schwatzhaft ward. So lautete das allgemeine Urteil der Alten, wovon Aristides für mich die Gewähr leisten mag. Ὁρω δε τοι και περι την τραγῳδιαν, sagt er in seiner zweiten antiplatonischen Rede, Αἰσχυλον μεν αἰτιαν οὐ σχοντα ὡς εἰσαγαγοι λαλιαν· οὐδε τον ἡδιστον εἰπειν Σοφοκλεα, οὐδαμου ταυτ' ἀκουσαντα, ὡς ἐπηρεν Ἀθηναιους λαλειν, ὁτι οἰμαι της σεμνοτητος, ὡς οἱον τε μαλιστα, ἀντειχοντο, και κρειττονα ἡ κατα τους πολλους τα ἠθη παρειχοντο. Εὐριπιδην δε λαλειν αὐτους ἐθισαι καταιτιαθεντα, ἀφελειν τι δοξαντα του βαρους και των καιρων. Es ist ferner wahr, Sophokles hat sich der fürchterlichen Verkleidungen, der wunderbaren Maschinen weniger und bescheidner bedienet, als Äschylus. Er hat sich aber doch

Digitized by Google

der Skeuopöie sehr beflissen, und wie man in der Anmerkung (N) sehen wird, Verschiedenes darin erfunden. Von dem Euripides hingegen kann man dieses nicht sagen; es ist vielmehr ein sehr gemeiner Vorwurf, den ihm die Alten machen, daß er den theatralischen Putz zu sehr vernachlässiget habe.

Κἀλλως εἰκος τους ἡμιθεους τοις ῥημασι μειζοσι χρησθαι,
Και γαρ τοις ἱματιοις ἡμων χρωνται πολυ σεμνοτεροισιν·
Ἀ ἐμου κρησιως καταδειξαντος διελυμηνω συ·

sagt Äschylus bei dem Aristophanes zu ihm. Denn er scheute sich nicht, Könige und andere vornehme Personen in elenden und zerrissenen Kleidern aufzuführen. Wie wohl oder wie übel er daran gethan, will ich itzt nicht untersuchen. Genug daß dieses offenbar einer von den Fällen ist, wo er *το καταισχυνον της καινοσκευης* ganz beiseite gesetzt hat. Das *πικρον* derselben, wodurch Äschylus das Schrecken zu befördern suchte, war ohnedem seine Sache nicht.

Und nun der dritte Punkt: *τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν ειδος, ὁπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον.* Sophokles soll den ganzen Charakter der Rede umgeschaffen, und ihn, so viel möglich, sittlich und moralisch gut gemacht haben? Das sieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet, und verstand seine Kunst viel zu gut! Der wahre Tragikus läßt seine Personen ihrem Affekte, ihrer Situation gemäß sprechen, und bekümmert sich nicht im geringsten darum, ob sie lehrreich und erbaulich sprechen. Aber darum bekümmerte sich Euripides wohl. Er, von dem Cicero*)

*) Ep. 8. Lib. XVI. ad Famil. Es ist aber hier nicht M. T. Cicero, sondern der Bruder Quintus Cicero zu verstehen; denn in dieses Briefe an den Tiro stehen die angeführten Worte. Gyraldus irret sich also, wenn er (Dial. VII. de poetarum historia) schreibt: Verum et noster *Marcus Cicero* tanti Euripidem fecisse videtur, ut ad Tironem scribens dicat etc.

Digitized by Google

ſagt: ego certe singulos ejus versus singula ejus testimonia puto; er, der dem Quintilian sententiis densus, et in iis quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par heißt; er, von dem Theon ſagt: *ὅτι παρα καιρον αὐτῳ Ἑκαβη φιλοσοφει.* Und welche Perſon iſt bei ihm nicht ſo eine Hekuba?

Ich fürchte nicht, daß man hierwider etwas einwenden werde. Allem Anſehen nach muß Euripides, anſtatt des Sophokles bei dem Plutarch geleſen werden. Aber das fürchte ich, daß man mir meine obige Frage zurückgeben wird. „Wenn Euripides das geſagt hat, wo hat er es geſagt?" Immerhin; ich bin wegen der Antwort eben nicht verlegen.

Euripides ſagt es bei dem Ariſtophanes, und zwar, wie man leicht vermuten kann, in den Fröſchen. — Man kennet den komiſchen Streit, den Äſchylus und Euripides daſelbſt vor dem Bacchus halten. Und hier iſt die Stelle daraus, die Plutarch, wie ich glaube, vornehmlich in Gedanken gehabt hat. Euripides ſagt zu ſeinem Gegner:

Ἀλλ' ὡς παρελαβον την τεχνην παρα σου, το πρωτον μεν εὐθυς
Οἰδουσαν ὑπο κομπασματων, και ῥηματων ἐπαχθων,
Ἰσχνανα μεν πρωτιστον αὐτην, και το βαρος ἀφειλον
Ἐπυλλιοις, και περιπατοις, και τευτλιοισι μικροις,
Χυλον διδους στωμυλματων, ἀπο βιβλιων, ἀπ' ἠθων.

Was iſt hier die erſte Verbeſſerung, die ſich Euripides in der tragiſchen Dichtkunſt, ſo wie er ſie von dem Äſchylus überkommen, gemacht zu haben rühmet? Iſt es nicht eben die, deren ſich Sophokles bei dem Plutarch rühmet? Die Abſchaffung des Schwulſts. Und man kann auf das eigentlichſte ſagen, daß Euripides hier über dieſen Schwulſt ſpotte: *τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον.* Ariſtophanes läßt ihn ferner ſehr luſtig vorgeben, daß er dieſen Schwulſt durch ſchöne Sprüchelchen, durch philoſophiſche Disputationes, durch Mangold und Beete vertrieben habe; und was iſt dieſes, beſonders

Digitized by Google

wenn man den Saft aus den Sittenbüchern, *χυλον ἀπο βιβλιων, ἀπ᾽ ἠθων*, dazu nimmt, was ist dieses anders, als des Plutarchs *ειδος ἠθικωτατον και βελτιστον της λεξεως*? Er scheinet sogar des Aristophanes Worte geborgt zu haben; denn so wie hier das *ἠθικωτατον* von *ἀπ᾽ ἠθων* entlehnt zu sein scheinet, so ist das *βελτιστον* aus einer andern Zeile, die nicht weit davon stehet, genommen. Äschylus fragt nämlich den Euripides

— *Τινος οὑνεκα χρη θαυμαζειν ἀνδρα ποιητην;*

und dieser antwortet ihm:

Λεξιοτητος και νουθεσιας, ὁτι βελτιους τε ποιουμεν
Τους ἀνθρωπους ἐν ταις πολεσιν.

Die Stelle übrigens, wo Euripides von dem Äschylus beschuldiget wird, daß er das Anständige in der Auszierung mit Fleiß verabsäumet habe, ist aus eben diesem Auftritte der Frösche. Ich habe sie bereits angeführet, und kann die nähere Vergleichung dem Leser überlassen.

(I)

Sein erstes Trauerspiel fällt in die siebenundsiebzigste Olympias. Und hierin sage ich, kommen Eusebius und Plutarch überein. *Σοφοκλης τραγῳδοποιος πρωτον ἐπεδειξατο·* merkt jener unter dem zweiten Jahre dieser Olympias ausdrücklich an. Die lateinische Übersetzung des Hieronymus bringt den nämlichen Umstand unter dem ersten Jahre bei: Sophocles tragoediarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit. Sophokles wäre also vier- oder fünfundzwanzig Jahr alt gewesen, da er sich als einen tragischen Dichter zuerst bekannt machte. Und in diesem Vorgeben ist nichts, was der Natur der Sache widerspräche. — Aber nun das Zeugnis des Plutarchs. — Das Orakel hatte den Athenienfern befohlen, die Gebeine des Theseus in ihre Stadt zu bringen, und ihn als einen Halbgott zu verehren.

Digitized by Google

Theseus lag auf Scyros begraben. Als nun Cimon diese Insel erobert hatte, ließ er sein Erstes sein, das Begräbnis dieses alten athenienſischen Königs aufzusuchen, und dem Orakel gemäß damit zu verfahren. Dieses erzählt Plutarch in dem Leben des Cimon und fährt fort: *Ἐφ' ᾧ καὶ μαλιστα προς αὐτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ' εἰς μνημην αὐτου και την των τραγῳδων χρισιν ὀνομασιην γενομενην. Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, Ἀφεψιωνος ἀρχων, φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων, κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος· ὡς δε Κιμων μετα των συστρατηγων προελθων εἰς το θεατρον ἐποιησατο τῳ θεῳ τας νενομισμενας σπονδας, οὐκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ' ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαστον.* Ich füge hiervon die Übersetzung des Herrn Kind bei, weil ich in der Folge Verschiedenes dawider zu erinnern haben möchte: „Das Volk gewann ihn deswegen sehr „lieb, und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an, unter „denen sich auch Sophokles befand, der damals noch jung „war, und dabei sein erstes Trauerspiel aufführte. Apheppsion, der Archon, getrauete sich nicht, die Richter zu ernennen, die dem geschicktesten Dichter den Preis zuerkennen „sollten, weil er sahe, daß die Zuschauer bald für diesen, bald „für jenen eingenommen waren, und einige diesem, andere „jenem den Preis zuerkannt wissen wollten. Er ließ deswegen „den Cimon, der auf den Schauplatz kam, und dem Gott „und Vorsteher dieser Spiele das gewöhnliche Trankopfer „brachte, mit seinen Unterfeldherren nicht eher weggehen, sondern nötigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter „werden, und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder „dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." — In dieser Stelle sind zwei Data, aus welchen die Epoche des ersten Trauerspiels unsers Dichters bestimmt werden muß. Das eine: Aphepsion war Archon. Das andere: Cimon

Digitized by Google

war von seinem Kriegszuge wider Scyros zurückgekommen. Aber diese beiden Data sollen sich widersprechen. So urteilet wenigstens Samuel Petit, dessen Kritik ich anführen muß: Corruptum est praetoris Atheniensis nomen. Aphepsion archon signavit Fastos anni tertii Olympiadis septuagesimae quartae. At vero, sive natales Sophoclis adscribamus secundo anno Olympiadis septuagesimae primae, ut pleraque veterum auctorum pars e vero, ut nobis quidem videtur, scriptum reliquit, qui annus praetorem habuit Philippum, sive anno tertio Olympiadis septuagesimae tertiae, ut alii volunt, per aetatem fabulas docere non potuit Sophocles. Anno primo Olympiadis septuagesimae septimae primum drama a Sophocle commissum fuisse narrat Eusebius. Quodsi Plutarchum verbis laudatis audimus, ut certe audiendus est, et assensum meretur, dicemus Sophoclem primum suum drama in scenam protulisse anno tertio Olympiadis septuagesimae septimae, Demotione Athenis praetore. Eo enim anno a Cimone statuta sunt de victis Persis tropaea, ut scribit Diodorus Siculus: a Cimone vero ex hoc bello reduci, ut narrat Plutarchus, ceterisque strategis, judicium redditum est de tragicorum poetarum victoria, fabulam tunc primum docente Sophocle. Itaque apud Plutarchum *ἀντι του Ἀφεψιων* scribendum est *Λιμοτιων*, aut quod verius puto, legendum est *ἀνεψιος ὁ ἀρχων*. Nomen archontis non adscribit Plutarchus, sed dicit eum fuisse Sophoclis consobrinum, qui ne videretur aliquid in Sophoclis gratiam comminisci, noluit judices sortito capere, sed forte oblatos decem strategos dedit: et eruditus aliquis librarius, qui putabat desiderari archontis nomen, et meminerat Aphepsionem circa illa tempora fuisse Athenis praetorem, mutavit *ἀνεψιος* in *Ἀφεψιων*. Diese Kritik ist so seichte, so nüchtern, und ich habe so viel dawider zu erinnern, daß ich kaum weiß, wo ich anfangen soll. Petit will den Namen

Digitized by Google

des Archon durchaus verändert wissen. Warum? Weil in dem Jahre, da Aphepsion Archon gewesen, Sophokles Alters wegen noch kein Trauerspiel aufführen können; und weil der gedachte Kriegszug des Cimon nichts weniger als in dieses Jahr falle. — Ich will diese Gründe vors erste gelten lassen. Gut; was also? — Folglich müsse entweder anstatt Aphepsion, Demotion gelesen werden, oder, welches am wahrscheinlichsten sei, Plutarch habe den Archon gar nicht namentlich nennen wollen, sondern bloß geschrieben *ἀνεψιος ὁ ἀρχων*, „der Archon, welcher mit dem Sophokles Geschwisterkind „war*)." — Ich betrachte also dieses Wahrscheinlichste zuerst. Deswegen, weil der Archon mit dem Sophokles verwandt ist, deswegen will er die Richter nicht durch das Los ernennen lassen? So war das Los nicht die unparteiischste Art der Wahl? So hätte es der Archon zum Besten seines Vetters lenken können, wie er gewollt hätte? Er nötigte die zehn Feldherren, den Ausspruch zu thun. Mit diesen also konnte er nichts abgeredet, diese konnte er nicht bestochen haben? Aber er ließ sie schwören. Was thut das? Auch die, welche durch das Los wären ernennet worden, hätten vorher schwören müssen, nach ihrem besten Wissen und Gewissen zu urteilen. Denn diesen Schwur mußten zu Athen alle und jede Richter, ohne Ausnahme, thun. Ganz gewiß hätte sich also der Archon, wenn er des Sophokles Anverwandter gewesen wäre, eben durch dieses ungewöhnliche neue Verfahren unendlich verdächtiger gemacht, als wenn er es bei dem Alten gelassen hätte. Endlich lese man doch nur einen Augenblick so, wie Petit will gelesen haben: *Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, ἀνεψιος ὁ ἀρχων — κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε*

*) Ich gebe dem Worte *ἀνεψιος* hier noch die leidlichste Bedeutung. Denn eigentlich ist es so viel als Neffe, des Bruders oder der Schwester Kind. Und einen Archon in diesem Verstande zum *ἀνεψιος* eines jungen Menschen von vierundzwanzig Jahren zu machen, würde eine große Ungereimtheit sein.

Digitized by Google

του ἀγωνος· und sage, ob ein Schriftsteller, der sich der Genauigkeit nur im geringsten befleißiget, so schreiben würde? „Denn da der junge Sophokles sein erstes Stück dabei aufführte, so wollte der Vetter Archon ꝛc.“ Wessen Vetter? Wenigstens würde das Pronomen relativum fehlen; wenn es der Schriftsteller nicht gar für nötig erachtet hätte, sich lieber so auszudrücken: „so wollte der Archon, der, oder weil er sein Vetter war ꝛc.“ — Nichts kann deutlicher sein; und so wende ich mich zu der andern vorgeschlagnen Veränderung. Wir sollen anstatt Aphepsion, Demotion lesen, weil jener glückliche Kriegszug des Cimon in das Jahr dieses Archon fällt. Aber auch hier vermisse ich die Überlegung des Kritikus. Ich will es zeigen. Diodorus Siculus, auf welchen er sich beruft, erzählet von den Thaten des Cimons, die er in dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias, als Demotion Archon gewesen, verrichtet, folgendes: Cimon sei gegen die Küsten von Asien ausgeschickt worden, um den bundesverwandten Städten, soviel deren die Perser noch inne hatten, beizuspringen. Er habe seinen Lauf nach Byzanz gerichtet, Eion erobert, und Scyros eingenommen. Durch diesen glücklichen Anfang zu größern Dingen ermuntert, sei er wieder zurückgesegelt, und habe mehr Schiffe zu sich genommen, mit welchen er nach der Küste von Karien ausgelaufen. Nachdem er hier und in Lycien den Persern alles wieder abgenommen, habe er erfahren, daß die feindliche Flotte bei Cyprus vor Anker liege. Er habe sie angegriffen und den größten Teil davon zu Grunde gerichtet, oder genommen. Hierauf sei er auf ihre Landmacht losgegangen, die sich an dem Eurymedon in Pamphylien gelagert gehabt. Er habe seine Truppen mit List ans Land gesetzet, die Feinde zur Nachtzeit überfallen, und ein erschreckliches Blutbad unter ihnen angerichtet. Τῇ δ' ὑστεραίᾳ, fügt der Geschichtschreiber hinzu, τροπαιον στησαντες, ἀνεπλευσαν εἰς την Κυπρον. Und das sind die Tropäen, deren Petit gedenket. Allein diese Tropäen

ließ Cimon auf der Küste von Pamphylien errichten, und nicht zu Athen. Ja er kann schwerlich in dem nämlichen Jahre wieder nach Athen zurückgekommen sein; denn die Wege sind zu weit, und der Thaten sind zu viel. Folglich kann auch der tragische Wettstreit in diesem Jahre nicht vorgefallen sein; man müßte denn annehmen wollen, daß er eben zu der Zeit vorgefallen sei, da Cimon von Scyros, um sich zu verstärken, auf kurze Zeit wieder nach Hause kam. Doch auch dieses ist nicht wahrscheinlich; denn da Diodorus von dieser kurzen Rückreise nur sagt: *κατεπλευσεν εἰς τον Πειραιεα*· so scheinet es nicht, daß er sich in der Stadt viel zu thun gemacht habe, die diesem Hafen so gar nahe ohnedem nicht war; wenigstens würde er schwerlich mit allen seinen Nebenbefehlshabern (*μετα των συστρατηγων*) in die Stadt gekommen sein, welcher Umstand nur auf einen völlig geendigten Kriegszug zu passen scheinet. Und was folgt aus alledem? Dieses, daß Petit nicht dieses Jahr des Demotion zu der Epoche des ersten Sophokleischen Trauerspiels hätte machen sollen; daß er ohne Zweifel besser gethan hätte, wenn er das gleich darauf folgende vierte Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias dafür angenommen hätte. Denn der Archon dieses gleich darauffolgenden Jahres heißt bei dem Diodorus Phädon; und wäre es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß die Abschreiber in der Stelle des Plutarchs, *Ἀφεψιων* aus *Φαιδων*, als aus *Λιμνιων* gemacht hätten? Der Augenschein giebt es. Doch ich habe noch einen stärkern Grund als diesen Augenschein. Plutarch selbst macht an einem andern Orte, wo er der Zurückbringung der Gebeine des Theseus wieder gedenket, den Phädon zum damaligen Archon. Nämlich in dem Leben dieses Helden selbst: *Μετα δε τα Μηδικα*, schreibt er gegen das Ende desselben, *Φαιδωνος ἀρχοντος μαντευομενοις τοις Ἀθηναιοις ἀνειλεν ἡ Πυθια τα Θησεως ἀναλαβειν ὀστα, και θεμενους ἐντιμως παρ' αὐτοις φυλατειν κ. τ. λ.* Nun weiß ich zwar wohl, daß die Übersetzer und Ausleger hier einen

Digitized by Google

ganz andern Phädon wollen verstanden wissen; nicht den Phädon, der in dem vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias Archon war; sondern den Phädon, der diese Würde in dem ersten Jahre der sechsundsiebzigsten bekleidete. Allein ich kann mit ihnen aus folgenden Gründen nicht einig sein. Erstlich sagt Plutarch ausdrücklich μετα τα Μηδικα „nach den persischen Kriegen". Waren denn aber die persischen Kriege unter dem Phädon der sechsundsiebzigsten Olympias zu Ende? Ja, sagen die Ausleger, und unter diesen besonders Herr Kind, „denn drei „Jahr vorher hatten die Griechen unter Anführung des Pau„sanias bei Platää einen völligen Sieg über die Perser „erhalten, und diesem Kriege ein Ende gemacht." Ein Ende gemacht? Eine offenbare Unwahrheit. Durch diesen herrlichen Sieg ward zwar Griechenland von den Persern befreiet; aber der Krieg war darum noch nicht aus. Die größte Gefahr war nur vorüber; sie hatten sich den feindlichen Dolch nur von dem Herze entwehret. Noch hatten die Perser in Thracien, an der Küste Asiens von Jonien bis Pamphylien, auf vielen Inseln des ägeischen Meeres, festen Fuß; noch waren sie da immer stark genug, sobald sich das Kriegsglück im geringsten für sie erklärte, Griechenland aufs neue zu überschwemmen; noch hatte Xerxes seinen erstlichen Vorsatz, sich diesen Sitz der Freiheit zu unterwerfen, nicht aufgegeben. Kurz, nur der Friede macht dem Kriege ein Ende; und zu dem Frieden ward Xerxes nur erst gegen das Ende der siebenundsiebzigsten Olympias durch den Cimon gezwungen. Plutarch selbst kennet diesen Frieden zu wohl*),

*) In dem Leben Cimons. Ich will die Stelle anführen, um bei dieser Gelegenheit einen Fehler des deutschen Übersetzers zu verbessern. Τουτο το ἐργον, nämlich der dreifache Sieg des Cimon, οὑτως ἐταπεινωσε την γνωμην του βασιλεως, ὡστε συνθεσθαι την περιβοητον εἰρηνην ἐκεινην, ἱππου μεν δρομον ἀει της Ἑλληνικης ἀπεχειν θαλασσης, ἐνδον δε Κυανεων και Χελιδονιων μακρῳ νηὸ

als daß man ihn im Verdacht haben könne, mit seinem *μετα τα Μηδικα* nicht darauf gezielet zu haben. Zwar begeht er noch immer in der gegenwärtigen Stelle eine kleine Unrichtigkeit; nämlich diese, daß er vorgiebt, das Orakel habe es den

---

και χαλκεμβολῳ μη πλεειν. Dieses übersetzt Herr Kind: „Diese That „bemütigte den Stolz des persischen Königs so sehr, daß er den bekann„ten Frieden einging, vermöge dessen er sich allezeit ein Stadium, „oder einen Roßlauf weit vom griechischen Meere entfernt halten „mußte, und sich niemals mit einem Kriegesschiffe diesseit der kyaneischen „und chelidonischen Inseln sehen lassen durfte.“ *Ἵππου δρομον* hat Herr Kind hier für *ἱπποδρομον* angesehen, welches letztere den Ort, wo die Wettläufe der Pferde gehalten wurden, und die Weite des Raums, den die Pferde dabei durchlaufen mußten, bedeutet. Er giebt diese Weite für ein Stadium. Ist es aber im geringsten wahrscheinlich, daß Cimon nur eine so geringe Entfernung von dem Meere sollte verlangt haben? Was ist denn ein Stadium? Mit einem Worte, es ist hier nicht die Weite zu verstehen, die ein Pferd in einem Striche zu durchrennen fähig ist, sondern die Weite, die es in einem Tage zurücklegen kann. Und das ist kein geringer Unterschied. Außer daß die Beschaffenheit der Sache selbst meine Auslegung erfordert, kann ich sie auch noch aus einer Stelle bei dem Suidas rechtfertigen, wo der Kompilator des besagten Friedensschlusses mit diesen Worten gedenkt: *Οὗτος*, Cimon nämlich, *ἐταξε και τους ὁρους τοις βαρβαροις· ἐκτος τε γαρ Κυανεων και Χελιδονιων, και Φασηλιδος (πολις δε αὐτη της Παμφυλιας) ναυν Μηδικην μη πλειν νομῳ πολεμου· μηδε ἱππου δρομον ἡμερας ἐντος ἐπι θαλαττης καταβαινειν βασιλεα.* Innerhalb einem Tage: *ἡμερας ἐντος.* Ich kann nicht sagen, welchen alten Schriftsteller der Sammler hier ausgeschrieben hat; Küster muß es auch nicht gewußt haben. Daß er aber eine vollständigere Nachricht vor sich gehabt hat, als Plutarchs, sieht man aus den Zusätzen, des einen Tages, der Stadt Phaselis, und endlich noch einer besondern Bedingung, *αὐτονομους εἰναι τους Ἕλληνας τους ἐν τῃ Ἀσιᾳ*, der Plutarch gar nicht gedenkt, ob sie gleich ohne Zweifel die allerwichtigste war. Plutarch beruft sich auf die *Ψηφισματα ἃ συνηγαγε Κρατερος*, wo dieser ganze Friedenstraktat mit vorkomme: vielleicht also, daß diese Sammlung des Kraterus zu des Suidas Zeiten noch vorhanden war. Wenigstens ist Diodorus Siculus, der dieses Friedensschlusses gleichfalls gedenket, ihn aber verschiedene Jahre später setzt (Bibliotheca hist. Lib. XII. p. 74. Edit. Rhodom.) ebensowenig seine Quelle gewesen, als Plutarch.

Digitized by Google

Athenienſern unter dem Phädon, welcher nach den perſiſchen Kriegen Archon war, erſt befohlen, die Gebeine des Theſeus in die Stadt zu bringen: da doch Cimon bereits unter der Regierung des vorhergehenden Archons danach aus war. Allein iſt es nicht beſſer, daß man ihn lieber dieſe kleine Unrichtigkeit, dieſe Verwechſelung der Zeit des Befehls mit der Zeit der Vollendung des Befehls, begehen läßt; als daß man glauben müßte, er habe ebenſo ſchlecht gedacht, als der griechiſche Pöbel zu den Zeiten dieſes Krieges ſelbſt dachte, der von gar keinen Feldzügen mehr wiſſen wollte, ſobald die Barbaren Griechenland geräumt hatten: *ἀπαγορευοντες προς τας στρατειας, και πολεμου μεν οὐδεν δεομενοι, γεωργειν δε και ζην καθ' ἡσυχιαν ἐπιθυμουντες, ἀπηλλαγμενων των βαρβαρων και μη διοχλουντων.* Und zweitens. Wenn Apollo, ſchon zum Anfange der ſechsundſiebzigſten Olympias, den Athenienſern jenen Befehl gegeben hätte, iſt es im geringſten wahrſcheinlich, daß ſie denſelben nicht eher als gegen das Ende der folgenden Olympias ſollten vollzogen haben? Schwerlich konnte dieſe Verzögerung mit ihrer Religion beſtehen; unmöglich konnte ſie mit ihrer damaligen Not beſtehen. Denn die Peſt wütete in Athen, und das Orakel hatte ausdrücklich hinzugefügt: *οὐκ εἰναι των παθηματων λυσιν, πριν ἀν τους Ἀθηναιους καταγηγκως ὁ Θησευς συνοικισθειη.*

Aber wie nun? So iſt das meine ganze Kritik wider den Petit? Ich gebe es alſo zu, daß Aphepſion in der Stelle des Plutarchs ein Schreibfehler iſt, und will ihn nur in Phädon, nicht aber in Demotion verändert wiſſen? Nein. Sondern der ganze Einfall des Petit taugt nichts; er ſieht Fehler, wo keine ſind; er will verbeſſern, wo nicht zu verbeſſern iſt. Und das aus einer Unwiſſenheit, die einem Gelehrten von ſeiner Gattung kaum zu vergeben iſt. Dieſes iſt meine Haupterinnerung wider ihn; und die Sache verhält ſich ſo. Es iſt falſch, wenn er glaubt, daß man ſonſt keinen Archon, Namens Aphepſion, finde, als den, welcher in dem

Digitized by Google

dritten Jahre der vierundsiebzigsten Olympias regiert habe. Dieser Name kömmt in dem Verzeichnisse der Archonten allerdings noch einmal vor; und zwar kömmt er zu eben der Zeit wieder vor, in welche des Cimons Eroberung der Insel Scyros fällt. Mit einem Worte: der Archon des so oft gedachten vierten Jahres der siebenundsiebzigsten Olympias wird von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öftrer, Aphepsion, als Phädon genennet. Phädon nennen ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus, und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Der letztere kömmt auf das Geburtsjahr des Sokrates, und sagt: *ἐγεννήθη δε (καθα φησιν Ἀπολλοδωρος ἐν τοις χρονικοις) ἐπι Ἀφεψιωνος, ἐν τῳ τεταρτῳ ἐτει της ἑβδομηκοστης ἑβδομης Ὀλυμπιαδος.* Dieses Zeugnis ist so ausdrücklich, und wird, da es von einem so wichtigen Denkmale, als die Arundelschen Marmor sind, den Namen des Archons betreffend, bekräftiget wird, so wichtig, daß ich es niemanden verargen würde, wenn er lieber den Diodorus, den Dionysius und den Ungenannten nach dem Laertius, als diesen nach jenen verbessern wollte. Zum guten Glücke aber hat man weder das eine noch das andere eben nötig, indem der Fall möglich ist, daß beide Teile recht haben können. Man darf nämlich mit dem Jacobus Palmerius nur annehmen, daß einer von ihnen, Phädon oder Aphepsion, während seiner Regierung gestorben ist, und der andere bis zum Ablaufe des Jahres an des Verstorbenen Stelle gewählet worden. Was kann natürlicher sein als diese Mutmaßung? Was kann der angefochtenen Stelle des Plutarchs besser zu statten kommen, als sie? Kurz; Plutarch hat ohne Fehler den Archon des vierten Jahres der siebenundsiebzigsten Olympias in dem Leben des Theseus, Phädon; und in dem Leben des Cimon, Aphepsion nennen können. Das

Digitized by Google

hätte Petit wissen sollen, und er würde uns das achtzehnte Kapitel seines dritten Buchs erspart haben. — Übrigens bilde ich mir auf diese meine Kritik so viel eben nicht ein. Petit ist der Mann nicht, an dem man mit großen Ehren zum Ritter werden könnte; und je mehr ich von ihm lese, je williger stimme ich dem Urteile bei, das Küster von ihm gefällt hat: Criticus, si quisquam alius, infelix.

Ich habe der Arundelschen Denkmäler gedacht, und ich hätte gleich anfangs erinnern sollen, daß sie nicht allein in dem Namen des Archons mit dem Plutarch übereinstimmen, sondern auch in der Sache selbst, und ausdrücklich anmerken, daß Sophokles unter diesem Archon den Preis erhalten habe. Sie fügen sogar hinzu, daß er damals achtundzwanzig Jahr gewesen sei, welches mit dem oben festgesetzten Geburtsjahre unsers Dichters genau genug übereinstimmt. Aber wie stimmt es mit des Plutarchs *του Σοφοκλεους ετι νεου* überein? Wenn man sieben bis achtundzwanzig Jahre ist, ist man doch so jung nicht mehr. Palmerius, der diese Schwierigkeit gleichfalls bemerkt, meinet, man müsse voraussetzen, daß Plutarch der zweiten Meinung von dem Geburtsjahre des Sophokles gewesen sei, welche das dritte der dreiundsiebzigsten Olympias dazu macht. Und nach dieser wäre der Dichter damals ungefähr achtzehn Jahr gewesen, welches freilich jung genug ist.

Ich eile zu der Anmerkung, die ich über die Stelle des Plutarchs, auf Veranlassung der Kindschen Übersetzung, zu machen versprochen habe. Die Worte des Plutarchs: *ἐφ' ᾧ και μαλιστα προς αὐτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ' εἰς μνημην αὐτου και την των τραγῳδων χρισιν ὀνομαστην γενομενην*, übersetzt Kind: „das Volk gewann ihn deswegen „sehr lieb, und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den „bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an.“ Wettstreit? *Κρισιν*; der Fehler ist arg. *Ἀγων*, *ἀγωνισμα* würde Wettstreit heißen; aber *χρισις* heißt das Gericht, das

Urteil. Das Schlimmste ist, daß dieser Fehler den Plutarch ganz etwas anders sagen läßt, als er sagen will. Nach der Übersetzung sollte man glauben, der tragische Wettstreit selbst wäre damals zuerst angeordnet worden; vorher hätten die tragischen Dichter nie um den Preis gestritten; dieser feierliche Kampf wäre itzt zum erstenmale dem Cimon zu Ehren angestellet, und in den folgenden Zeiten zu seinem Gedächtnisse beibehalten worden. Das ist ganz falsch; die poetischen Wettstreite waren weit älter, wie Plutarch an einem andern Orte beweiset; und die gegenwärtige Begebenheit selbst zeigt, daß dergleichen schon vorhergegangen. Denn der Archon ging dasmal nur von der eingeführten Gewohnheit, die Richter dabei zu ernennen, ab. Und das eben, worin er davon abging, war das Neue, das man in der Folge zum Andenken des Cimons beibehielt. — Die Sache verdient eine nähere Erklärung. Ich stelle mir es so vor. Der dramatische Wettstreit mußte notwendig seine Richter haben; diese Richter wurden durch das Los gewählet, und wie man mit ihrer Wahl bei der Komödie verfuhr, so verfuhr man auch bei der Tragödie damit. Nun ereignete sich itzt der Fall, daß die Zuschauer außerordentlich uneinig waren, *φιλονεικιας ουσης και παραταξεως των θεατων:* ein junger Mensch streitet wider einen alten versuchten Mann; der Alte wird es gut machen, der Jüngling nicht schlecht; dieser muß aufgemuntert, jener nicht verdrießlich gemacht werden. Was war zu thun? Sollte die Entscheidung einer so kitzlichen Sache, die mit so vieler Hitze getrieben ward, dem Glücke überlassen werden? Das Los hätte auf Leute fallen können, die nichts weniger als fähige Richter gewesen wären. Itzt kam es nicht bloß darauf an, unparteiische Richter zu haben; man wollte einsichtsvolle haben. Das überlegte der Archon, und das Los unterblieb, *κριτας μεν ουκ εκληρωσε του αγωνος.* Er dachte weiter: „hier ist Gelegenheit, dem Cimon und seinen Unterfeldherren eine Schmeichelei zu machen. Und ist es nicht besser, daß Männer

Digitized by Google

von ihrer Einsicht und Würde über eine Tragödie, über die Nachahmung ihnen ähnlicher Personen in traurigen und verwickelten Umständen, urteilen, als daß es gemeine Leute aus dem Volke thun, denen das Los zwar das Recht, aber nicht die Fähigkeit zu urteilen geben kann? Die Feldherren sind jeder aus einem besondern Stamme; durch sie kann gleichsam das ganze Volk den Ausspruch thun. Sie werden auf das Theater kommen, um zu opfern; ich will sie dabehalten; ich will sie nötigen; ich will sie schwören lassen; ihr Ausspruch wird eine gewisse Feierlichkeit dadurch erhalten; niemand wird es ungern dabei beruhen lassen; desto besser für die Dichter; desto besser für die Zuschauer." Und wie der Archon dachte, so geschah es. Die Feldherren urteilten, und zum Andenken des Cimon ward nachher allezeit das Urteil über die Tragödien auf diese Weise gefällt. — So verstehe ich wenigstens die Stelle des Plutarch; und es sei mir erlaubt, noch einige Erläuterungen hinzuzufügen. Wenn der Archon vor diesesmal zehn Richter wählte, und von nun an bei dem Wettstreite der tragischen Dichter deren allezeit so viel gewählt wurden: so ist dieses der erste Unterschied, der sich zwischen den Richtern bei den tragischen, und den Richtern bei den komischen Wettstreiten nunmehr ereignete. Denn der Richter bei den komischen Wettstreiten waren zu jeder Zeit nur fünfe. Das Sprichwort *ἐν πεντε κριτων γονασι κειται* ist bekannt, und Hesychius sagt ausdrücklich: *τοσουτοι τοις κωμικοις ἐκρινον.* Warum nennte Hesychius hier bloß die komischen Dichter, warum nicht die dramatischen Dichter überhaupt, wenn bei den tragischen nicht eine andere Anzahl von Richtern üblich gewesen wäre? Der zweite Unterschied war dieser: bei den komischen Wettstreiten konnte jeder athenienſische Bürger durch das Los zum Richter ernennt werden; bei den tragischen hingegen wurden nur solche Bürger zu dem Lose zugelassen, die mit zu Felde gewesen waren, und ansehnliche Kriegesbedienungen bekleidet hatten. *Ἐκρινον δε οἱ δοκιμωτατοι των στρατηγων,*

Digitized by Google

sagt Plutarch, wenn er von dem Wettstreite des Thessalus und Athenodorus, der zwei berühmtesten tragischen Schauspieler zu den Zeiten Alexanders, redet. Was ich aber vornehmlich zum Behufe dieses zweiten Unterschiedes anführen kann, ist eine Stelle in den Fröschen des Aristophanes. Äschylus und Euripides sollen da miteinander streiten; der Chorus muntert sie auf; indem aber fällt ihm ein, daß beide, als tragische Dichter, sich vielleicht an die gegenwärtigen Zuschauer stoßen dürften. Es sind Zuschauer einer Komödie, und die unter ihnen befindlichen Richter sind bloß Richter einer Komödie. Werden diese auch von tragischen Schönheiten urteilen können? Aber seid deswegen unbesorgt: läßt Aristophanes den Chor zu ihnen sagen; sie sind allerdings fähig, auch euch zu beurteilen: *Εστρατευμενοι γαρ εἰσι·* denn es sind Leute, die mit zu Felde gewesen sind, die ihre Kriegesdienste gethan haben. Hier ist die ganze Stelle:

Εἰ δε τουτο καταφοβεισθον, μη τις ἀμαθια προσῃ
Τοις θεωμενοισιν, ὡς τα
Λεπτα μη γνωναι λεγοντιοιν,
Μηδεν ὀρρωδειτε τουθ'· ὡς οὐκ ἐθ' οὑτω ταυτ' ἐχει.
Ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι·
Βιβλιον τ' ἐχων ἑκαστος μανθανει τα δεξια.
Αἱ φυσεις δ' ἀλλως κρατισται,
Νυν δε και παρηκονηνται,
Μηδεν οὐν δεισητον, ἀλλα
Παντ' ἐπεξιτον, θεαιων γ' οὑνεχ', ὡς ὑντιων σοφων.

Der Scholiast merkt hier an: *Ἀξιους νομιζουσι τους ἐστρατευμενους και ἐπαινου ἀξιους· τους δε διαδιδρασκοντας τας στρατειας, φιληδονους εἰναι συκοφαντας.* Allein wer weiter nichts dabei denkt als dieses, der versteht die Feinheit der Spötterei kaum zur Hälfte. Um sie ganz zu fassen, erinnere man sich des Jahres, in welchem die Frösche aufgeführet wurden. Es war das dritte der dreiundneunzigsten

Digitized by Google

Olympias; das sechsundzwanzigste des peloponnesischen Krieges. Die Athenienser hatten in den vorhergehenden Jahren Unglück über Unglück gehabt; es gebrach an Volk, und sie waren gezwungen, allen Knechten und Fremdlingen, welche Kriegesdienste nehmen wollten, die Freiheit und das Bürgerrecht zu geben. Endlich waren sie wieder einmal glücklich und schlugen die feindliche Flotte bei den arginusischen Inseln. Nun stelle man sich vor, daß das Theater, als die Frösche kurz darauf gespielt wurden, voll von dergleichen neugemachten Bürgern war, die den arginusischen Sieg mit erfechten helfen, und itzt auf nichts mehr stolz waren, als daß sie da sitzen durften, wo sie saßen. Konnte sich ein Aristophanes wohl enthalten, über solche Zuschauer ein wenig zu spotten? Er nennet sie:

— πολυν — λαων ὀχλον
Οὐ σοφιαι μυριαι καθηνται·

„ein großes Volk aus verschiednen Völkern, unter dem es „Kenner zu Tausenden giebt." Und diese Kenner sind noch dazu mit im Kriege gewesen! Was braucht man mehr, um ein würdiger Richter tragischer Wettstreite zu sein? Es ist zwar nicht lange, daß diese Herren noch zu dem nichtswürdigsten, dümmsten Pöbel gehörten; aber

— — οὐκ ἐθ' οὑτω ταυτ' ἐχει·
Ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι

Ein Kriegszug macht alles anders. Ein Kriegszug hat ihnen das Bürgerrecht; ein Kriegszug hat ihnen Verstand gegeben. Doch nein; sie hatten von Natur schon Verstand genug; und im Kriege haben sie ihn nur mehr ausgeschliffen.

Αἱ φυσεις δ' ἀλλως κρατισται,
Νυν δε και παρηκονηται.

Die von Natur nur eine Komödie hätten beurteilen können;

Digitized by Google

können nun auch eine Tragödie beurteilen, weil sie Soldaten gewesen sind*).

Was die Philologen von den dramatischen Richtern der alten Griechen gesammelt haben, ist ein sehr Weniges; und

*) Wer den Aristophanes ein wenig kennet, wird ihn hoffentlich in dieser Stelle, so wie ich sie auslege, finden. Wenn ich unterdessen meiner Sache nicht sehr gewiß wäre, so würde mich das Ansehen eines gelehrten Mannes, der hier einen ganz andern Weg nimmt, vielleicht wankend machen. Es kömmt mir nämlich die neueste Ausgabe unsers komischen Dichters zu Händen, welche Herr Burmann der zweite besorgt hat; und ich finde, daß Bergler die Worte ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι bloß durch nam exercitati sunt übersetzet. Er gehet also von der eigentlichen Bedeutung des Worts στρατευομαι ab; ohne Zweifel weil er die feine Spötterei nicht einsah, und daher nicht begreifen konnte, wie es im Ernste folge, daß die Zuschauer deswegen nicht mehr unwissend sein sollten, weil sie mit im Kriege gewesen wären. Ich zweifle aber sehr, ob man στρατευομαι in dieser figürlichen passiven Bedeutung finde, da es bloß geübet werden heiße. Der Scholiast, dessen Worte ich angeführt habe, ist ausdrücklich für die eigentliche Bedeutung; ob es gleich leicht sein kann, daß Berglern eben derselbe Scholiast verführt hat. Denn über die nächst vorhergehenden Worte οὐκ ἐϑ' οὕτω ταυτ' ἐχει macht er folgende Glosse: ὡς των Ἀθηναιων προτερον οὐχ ὁμοιως γεγυμνασμενων ἐν τοις ποιητικοις σοφισμοις. Bergler hat also geglaubt, daß das folgende ἐστρατευμενοι hier durch γεγυμνασμενοι erklärt werde; und hierin hat er sich wohl geirret. Ich muß überhaupt anmerken, daß verschiedene Stellen in den Fröschen aus einer genauern Kenntnis der damaligen Umstände in Athen weit besser zu erklären sind, als es den alten und neuern Auslegern sie uns zu erklären gefallen hat. Keiner, zum Exempel, hat angemerkt, daß die ganze Parabasis des Chors zu Ende des zweiten Aufzuges, auf die unglücklichen Befehlshaber gehet, welchen die Athenienser den Prozeß machten, weil sie die Leichname der in dem arginusischen Treffen Gebliebenen, wegen eines einfallenden Sturms, nicht begraben lassen können. Die vornehmsten von ihnen waren bereits hingerichtet, und andere, denen man dabei weniger zur Last legen konnte, waren ohne Zweifel für ἀτιμοι, für unehrlich erkläret worden. Dieser Unehrlichen nun nimmt sich Aristophanes hier besonders an. Wenn man das weiß, so wird man sich nicht lange besinnen, wie eine zweifelhafte Stelle des Scholiasten daselbst eigentlich zu lesen sei. Aristophanes gedenkt nämlich eines gewissen

Digitized by Google

ich finde nicht, daß ein einziger den Unterschied zwischen den komischen und tragischen auch nur vermutet habe. Man wird also zufrieden sein müssen, wenn ich ihn nur einigermaßen erhärtet und ins Licht gesetzt habe. Genug, daß ich gegen den Herrn Kind recht behalte, und daß *των τραγῳδων κρισις* nicht ein Wettstreit unter Tragödienspielern, sondern der Ausspruch, das Gericht bei einem solchen Wettstreite heißet, und daß dieses, nicht jener, zum Andenken des Cimons eingeführet und beibehalten worden. Herr Kind übersetzt ferner *κριτας μεν ουκ ἐκληρωσε* durch er getraute sich nicht, die Richter zu ernennen. Getraute sich nicht? Ja freilich, wenn er sie hätte ernennen müssen. Aber ernennt man die, über die man das Los wirft? *Οὐκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ' ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι, δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαστον* heißt ihm: er ließ sie nicht wieder weggehen, sondern nötigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer

---

Phrynichus, dem er das Unglück der gedachten Befehlshaber zuzuschreiben scheinet. Die Scholiasten können sich nicht vergleichen, was für ein Phrynichus hier gemeinet sei. Einer von ihnen aber sagt: *ἐγενετο δε στρατηγος, ἐφ' οὑ πολλοι ἡμαρτον των τραγικων, και ἀτιμοι ἐγενοντο.* Nun hat Suidas an zwei verschiednen Orten diese Stelle des Scholiasten ausgeschrieben; unter *Φρυνιχος* nämlich und unter *παλαισμα.* Allein unter *Φρυνιχος* hat er anstatt *τραγικων, στρατηγων* gelesen. Welches von beiden ist nun richtig? Ganz gewiß das letztere. Denn wer hat jemals von tragischen Dichtern gehöret, die unehrlich geworden wären? Was konnten tragische Dichter begehen, diese Strafe zu verdienen? Wenn es noch komische gewesen wären. Aber unglücklicher Feldherren gedenkt die Geschichte wohl, die damals zum Teil in noch härtere Strafe fielen. Gleichwohl erkläret sich Küster in seiner Ausgabe des Suidas für *τραγικων*; und in seiner Ausgabe des Aristophanes ist er wenigstens unschlüssig, für welches von beiden er sich erklären soll. Und das bloß, wie ich gewiß glaube, weil ihm der obige historische Umstand von den unglücklichen Feldherren nicht beigefallen ist.

Digitized by Google

der zehn Zünfte war. Daß sie die zehn Richter werden mußten? So waren schon vorher der tragischen Richter zehne? So wäre ja meine obige Erklärung unrichtig? Aber zum Glück, daß es Plutarch nicht sagt; daß es Herr Kind auch sonst nicht erweisen kann. Der Umstand δεκα ὀντας war nicht ein Umstand, ohne welchen sie nicht die Richter hätten werden können; sondern ein neuer Umstand, den man in der Folge zum Andenken dieser Begebenheit um so viel lieber beibehielt, je ansehnlicher das Gerichte dadurch ward. Καθισαι stehet hier auch nicht so gar vergebens, daß es der Übersetzer hätte auslassen sollen. Denn wie Pollux sagt: τοις μεν μουσικοις (ἀγωσι) κριται καθηνται, τοις δε γυμνικοις ἐφεστασι.

Noch kann ich die Stelle des Plutarchs nicht verlassen. Ich haben oben (S. 116) einen historischen Beweis versprochen, daß Äschylus des Sophokles Lehrmeister nicht gewesen sei; und auf diese Stelle eben gründe ich ihn. Hier streiten Äschylus und Sophokles miteinander; Sophokles, wie Plutarch weiter meldet, siegt; und Äschylus wird so ungehalten darüber, daß er Athen verläßt. Wäre nun hier gar der Lehrmeister von seinem Schüler, durch den ersten Versuch seines Schülers, überwunden worden, würde das nicht ein Umstand gewesen sein, der die Begebenheit ungleich merkwürdiger, der den Sieg des Sophokles ungleich größer gemacht hätte? Und würde ihn Plutarch wohl anzumerken vergessen haben? Aber er sagt nichts davon, und sein Stillschweigen wird zu einem Beweise des Gegenteils.

Hier sollte ich diese Anmerkung schließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zusatz zu geben, den ich in dem Texte nicht versprochen habe. Das einstimmige Zeugnis des Plutarchs und Eusebius wird durch ein drittes bestätiget, das, soviel ich weiß, zu diesem Zwecke noch von niemanden angeführet worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet, in dem achtzehnten Buche seiner Naturgeschichte, von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Län-

Digitized by Google

dern, und ſchließt: Hae fuere sententiae Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun iſt zwar hier nicht ausdrücklich von dem erſten Trauerſpiele unſers Dichters die Rede; allein es ſtimmet die Epoche desſelben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus ſetzet, ſo genau überein, daß man nicht wohl anders als dieſen Triptolemus ſelbſt für das erſte Trauerſpiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung iſt gleich geſchehen. Alexander ſtarb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen ſechsundbreißig Olympiaden und ein Jahr; und dieſe Summe von jener abgerechnet, giebt ſiebenundſiebzig. In die ſiebenundſiebzigſte Olympias fällt alſo der Triptolemus des Sophokles; und da in eben dieſe Olympias, und zwar in das letzte Jahr, wie wir geſehen haben, auch das erſte Trauerſpiel desſelben fällt: ſo iſt der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerſpiele eines ſind.

So ungezwungen ſich dieſes ergiebt, ſo ſehr hat mich die Anmerkung befremdet, welche Harduin über die Stelle des Plinius macht. Er ſchreibt nämlich: Egit ergo Sophocles eam fabulam Olymp. LXXXVIII anno quarto, aetatis suae vicesimo, si Suidae credimus. Obiit enim Alexander Olymp. CXX. anno primo, Olympiadibus Pliniano calculo computatis, urbis conditae 442. Vors erſte weiß ich nicht, wie Harduin ſagen kann, Alexander ſei in der hundertundzwanzigſten Olympias geſtorben; da Joſephus ausdrücklich ſagt: *Ἀλεξανδρον τε τεθναναι παντες ὁμολογουσι ἐπι της ἑκατοστης τεσσερεςκαιδεκατης Ὀλυμπιαδος.* Vors zweite

Digitized by Google

würden hundertundfünfundvierzig Jahre, von der hundertundzwanzigsten Olympias zurückgerechnet, nicht die achtundachtzigste, sondern die dreiundachtzigste Olympias geben. Vors dritte würde Sophokles in der achtundachtzigsten Olympias, nach dem Suidas nicht zwanzig, sondern einige sechzig Jahre gewesen sein; denn nach dem Suidas ist er in dem dritten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympias geboren. Und man glaube ja nicht, daß alle diese Unrichtigkeiten vielleicht mit der besondern Berechnung des Plinius (Pliniano calculo) bestehen könnten. Diese besondere Berechnung des Plinius betrifft bloß das Jahr nach Erbauung der Stadt Rom, welches ihn Harduin in das vierte der neunten Olympias setzen läßt, anstatt daß es nach der gemeinen Rechnung in das vierte der sechsten fällt. Wenn also in der Anmerkung des Harduins nicht alle Zahlen verdruckt sind, so muß er gar nicht nachgeschlagen, gar nicht gerechnet haben.

Die Anmerkung, welche der Pater über das Trauerspiel selbst macht, ist nicht minder seltsam: In ea fabula, sagt er, Ceres Triptolemum edocet, quantum terrarum necesse sit peragrari seminandis a se datis frugibus, Italiamque prae ceteris laudat. *Vide Dionys. Hal. lib. I. Antiq. Rom.* Sollte man aus diesen Worten nicht schließen, der Triptolemus des Sophokles müsse noch vorhanden sein, und das ganze Stück laufe auf weiter nichts, als diesen Unterricht der Ceres hinaus? Der Pater redet seinem Währmanne ohne Überlegung nach. Denn Dionysius von Halikarnaß braucht am angezogenen Orte weiter nichts, als diesen Umstand aus dem Triptolemus; und wenn er im Präsenti davon spricht, so ist es ganz etwas anders, als wenn es Harduin thut.

(K)

Zugleich der Schauspieler — diese Gewohnheit ab.) Der ungenannte Biograph: *Καταλυσας την ὑποκρισιν*

Digitized by Google

του ποιητου δια την ιδιαν ισχνοφωνιαν· παλαι γαρ και ὁ ποιητης ὑπεκρινετο. Ein ſchwache Stimme war ein Fehler, der vor alters einen Mann zum Schauſpieler weit untauglicher machte, als heutzutage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn alſo vom Theater zurück, und nicht die Verächtlichkeit der Profeſſion. Denn den Griechen war keine Geſchicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte. So oft unſer Dichter auch daher andere Talente zeigen konnte, auf welche ſeine ſchwache Stimme keinen Einfluß hatte, beſtieg er die Bühne; welches ſich nicht undeutlich aus zwei Beiſpielen ſchließen läßt, die man uns ausdrücklich davon aufbehalten hat. In dem Thamyris nämlich ließ er ſich auf der Zither hören; und in der Nauſikaa zeigte er ſich als Tänzer.

In dem Thamyris ließ er ſich auf der Zither hören. Athenäus: *τον Θαμυριν διδασκων αὐτος ἐκιθαρισεν.* Und der ungenannte Biograph: *φασι δε ὁτι και κιθαραν ἀναλαβων ἐν μονῳ τῳ Θαμυριδι ποτε ἐκιθαρισεν.* Thamyris war jener thraciſche Virtuoſe, der es wagen durfte, die Muſen ſelbſt zu einem Wettſtreite aufzufordern. Er ward überwunden, und die Muſen machten ihn, zur Strafe ſeiner Vermeſſenheit, blind. Das war der Inhalt des Sophokleiſchen Trauerſpiels; und ohne Zweifel ließ ſich der Dichter in der Perſon des Thamyris ſelbſt, auf der Zither hören. Nicht daß er deswegen die ganze Rolle des Thamyris geſpielt hätte; er hatte vielleicht nicht einmal nötig, auch nur in die Zither zu ſingen. Denn dieſer Thamyris, welchen Umſtand uns der ältere Plinius von ihm aufbehalten hat, war der erſte, der die Zither als ein von der Stimme unabhängendes Inſtrument behandelte, und ſie, ohne darein zu ſingen, ſpielte. Hatte nun Sophokles dieſen Umſtand anzubringen gewußt, ſo konnte ihn ſeine ſchwache Stimme nicht hindern, Thamyris an derjenigen Stelle ſelbſt zu ſein, wo er ihn bloß auf der Zither mit den Muſen wetteifern ließ. Es würde ſich mehr als Mutmaßungen hiervon

Digitized by Google

beibringen lassen, wenn das Stück itzt nicht unter die verlornen Stücke unsers Dichters gehörte. Da unterdessen auch solche Mutmaßungen weder ganz unangenehm, noch ganz unnütze sind, so erlaube man mir, noch einen andern Zug daraus mutmaßen zu dürfen. Diesen nämlich: daß die Bestrafung des Thamyris auf der Bühne geschehen; daß er vor den Augen der Zuschauer blind geworden. Ich gründe meine Mutmaßung auf eine Stelle des Pollux, in die sich seine Ausleger gar nicht zu finden gewußt haben. Pollux gedenket verschiedener tragischen Masken, die von einer besondern Art gewesen, und sagt unter anderm, daß die Maske des Thamyris zweierlei Augen gehabt habe; *τον μεν γλαυκον ὀφθαλμον, τον δε μελανα.* Jungermann macht hierüber folgende offenherzige Anmerkung: Thamyri vero cur oculum glaucum, et alterum nigrum in scena affingi ait? Constat quidem ex Apollodori lib. I. Thamyrin *περι μουσικης* cum Musis congressum: quem victum *των ὀμματων και της κιθαρῳδιας* illae *ἐστερησαν.* Sic itaque prorsus excoecarunt. Cur itaque discolori altero utro introducebatur oculo? Libenter nostram ignorantiam fatemur, quem ut diu taciti foveamus causae non est, cum sic forte nec ipsi, nec alii, qui juxta nos ignorant, edoceamur ab iis, qui sciunt. Daß auch ich itzt unter denjenigen bin, die es wissen, habe ich vornehmlich dem Du Bos zu danken; und das Rätsel löset sich so auf. Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren; indem diese größtenteils viel zu weit ab saßen, als daß sie selbige auf einem wirklichen Gesichte hätten erkennen können. Die größern aber, welche dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln

Digitized by Google

desselben eine ganz andere Lage geben, und von sehr weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmerung ihres Vergnügens, und eine Vernachlässigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen sein. Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian kann es uns sehr deutlich lehren: In comoediis — pater ille cujus praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. Die Maske, sagt Quintilian, desjenigen Vaters, der in der Komödie bald linde, bald strenge sein mußte, war geteilt: die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsteres, gerunzeltes Gesicht; war der Vater itzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so wußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam. Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten, und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln. Nun nehme man an, daß auch Thamyris in diesem Falle war, und die Worte des Pollux sind erklärt. Jetzt war Thamyris noch sehend, und der Schauspieler zeigte diejenige Hälfte seiner Maske, die das schwarze Auge hatte. Nun sollte er auf einmal blind werden, und der Schauspieler wandte sich so geschickt, daß plötzlich die Zuschauer die andere Hälfte, welche das glauche Auge (γλαυκον ὀφθαλμον) hatte, erblickten. Denn γλαυκον ὀφθαλμον ist hier nichts anders als ein Auge, das mit einem Γλαυκωμα behaftet scheinet; und Glaukoma, wie bekannt, ist diejenige Krankheit des Auges, welche unsere Augenärzte den blauen oder grünen Star

Digitized by Google

nennen. Das merklichste und augenscheinlichste Zeichen der Blindheit, welches die Skeuopöie nur immer wählen konnte! — Ich komme auf den Sophokles zurück. In dem Thamyris also ließ er sich auf der Zither hören; und der ungenannte Biograph setzt hinzu: ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ μετὰ κιθάρας αὐτὸν γεγράφθαι φασι· „daher sei er, wie man sagt, in der „Stoa Pöcile mit der Zither gemalt worden." Was diese Stoa für ein Gebäude gewesen, wie sie vorher geheißen, wo sie gestanden*); das ist genugsam bekannt. Sie hatte ihren Beinamen Pöcile, die bunte, von den Gemälden erhalten, mit welchen sie vornehmlich Polygnotus ausgezieret hatte. Diese Gemälde stellten die Götter und Helden der Athenienser vor; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Polygnotus, der kein gedungener Künstler war, sondern bloß um die Ehre arbeitete, auch noch lebenden verdienten Männern die Schmeichelei werde gemacht haben, ihre Bildnisse mit anzubringen. Demungeachtet aber ist wohl schwerlich das Bildnis des Sophokles von der Hand dieses Künstlers gewesen. Ich schließe dieses aus folgendem Umstande, den uns Plutarch aus der skandalösen Chronik der damaligen Zeit aufbehalten hat. Polygnotus liebte die Elpinice, die Schwester des Cimons; und ohne Zweifel war seine Liebe eben in dem stärksten Feuer, als er die Trojanerinnen in der gedachten Stoa malte; denn einer von ihnen, der Laodice, gab er

*) Menage *(In Diogenis Laertii lib. VII. segm. 5)* merkt aus dem Lucian an, daß diese Stoa auf dem Marktplatze gelegen. Ich bediene mich dieser Bemerkung, die Verse des Melanthius beim Plutarch (im Leben Cimons S. 481) daraus zu erläutern, wo gesagt wird, daß Polygnotus unentgeltlich

— — — Θεων ναους ἀγοραν τε
Κεκροπιαν — — — — —

ausgeschmückt habe. Wie man einen Marktplatz mit Gemälden ausschmücken könne, ist nicht wohl zu begreifen. Es sind also hier die öffentlichen Gebäude auf diesem Marktplatze, und besonders die gedachte Stoa zu verstehen.

Digitized by Google

das Gesicht seiner Geliebten. Wird Elpinice damals schon alt, schon verheiratet gewesen sein? Schwerlich wohl. Aber zu der Zeit, als Sophokles, mit durch den Ausspruch ihres Bruders, für sein erstes Trauerspiel den Preis erhielt, muß sie schon beides gewesen sein, wenn man sie auch noch so viel jünger als den Cimon annimmt. Und folglich malte Polygnotus die gedachte Stoa zu einer Zeit, als Sophokles noch gar nicht bekannt sein konnte, als wenigstens seine tragischen Verdienste noch nicht so fest gestellet sein konnten, daß sie diese öffentliche Ehre verdient hätten. Vielleicht also war sein Bildnis von dem Mikon, von welchem es aus dem ältern Plinius bekannt ist, daß ihm die Athenienser nach dem Polygnot einen Teil dieser Stoa auszumalen gaben.

In der Nausikaa zeigte sich Sophokles als Tänzer. Athenäus: *ἀκρως δε ἐσφαιρισεν ὁτε την Ναυσικααν ἐθηκε.* Ich sage, er zeigte sich als Tänzer, und die Worte meines Währmanns scheinen eigentlich doch weiter nichts zu sagen, als daß Sophokles in der Nausikaa den Ball vortrefflich geschlagen: *ἀκρως ἐσφαιρισεν.* Allein die Sphäristik, oder das Ballschlagen und alle verschiedne Arten desselben, war bei den Alten ein Teil der Orchestik, als welche alle körperliche Übungen in sich begriff, wo die Bewegungen nach einer gewissen Eurythmie, nach dem Takte, geschehen mußten. Das ist zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten sollte. Die Frage wird also nur hier sein: was war das für ein Stück, in welchem Ball gespielt ward? Wer seinen Homer inne hat, dem kann unmöglich die Tochter des Alcinous, des Königs der Phäacier, unbekannt sein. Ulysses war an das Ufer von Scheria geworfen; hier lag der Unglückliche, und schlief. Indes erhob sich Minerva in den Palast des Alcinous und gab der schönen Nausikaa ein, mit ihren Gespielinnen und Mägden nach dem Meere zu gehen, um da ihre Kleider zu waschen. Denn an sie sollte sich Ulysses zuerst wenden; sie sollte ihm den Weg zur Gunst ihres Vaters bahnen. Sie

Digitized by Google

kommen also, waschen ihr Gerät und trocknen es auf dem Ufer; und indem es trocknet, baden und salben sie sich, und lagern sich zu essen, und stehen auf zu spielen. Und was spielten sie?

Σφαιρη ται ἀρ' ἐπαιζον, ἀπο κρηδεμνα βαλουσαι,
Τηυσι δε Ναυσικαα λευκωλενος ἠρχετο μολπης.

Sie schlagen Ball, und Nausikaa selbst macht den Anfang. Nun will Minerva, daß Ulysses erwache. Die Prinzessin wirft; der Ball nimmt einen falschen Flug; er fällt in einen tiefen Graben; die Mägde schreien; und Ulysses erwacht. Er entschließt sich kurz, auf das Geschrei zuzugehen. Aber er ist nacket, splitternacket; und es war ein weibliches Geschrei! Was thut der Mann, dem nie in der Not ein weiser Rat gebrach?

Ἐκ πυκνης δ' ὑλης πιυρθον κλασε χειρι παχειῃ
Φυλλων, ὡς ῥυσαιτο περι χροϊ μηδεα φωτος.
Βη δ' ἰμεν, ὡστε λεων ὀρεσιτροφος, ἀλκι πεποιθως,
Ὁστ' εἰσ' ὑομενος και ἀημενος, ἐν δε οἱ ὀσσε
Λαιεται· αὐταρ ὁ βουσιν ἐπερχεται, ἠ ὀϊεσσιν
Ἠε μετ' ἀγροτερας ἐλαφους. κελεται δε ἑ γαστηρ,
Μηλων πειρησοντα και ἐς πυκινον δομον ἐλθειν.

Welch ein Gemälde! Welch eine Vergleichung!*) So kömmt

*) Man erlaube mir über dieses Gleichnis, das ich für eines der schönsten im Homer halte, eine kleine Ausschweifung. Es hat seine Tadler gefunden; aber seine Verteidiger scheinen mir den rechten Punkt nicht getroffen zu haben. Man lese nur, was Clarke in seiner Ausgabe darüber anmerkt. „Fuerunt qui Ulyssem hoc loco, viribus defectum, „procellaque paene enecatum, leoni fero parum apte comparari „crediderint. *Eustathius* vim similitudinis in eo consistere existi„mat, quod Ulysses puellis Nausicaæ comitibus, haud minus quam „leo, terribilis apparuerit.“ *Ὁτι τον Ὀδυσσεα*[1]) *γυμνον ὀντα και δυσπροσιτον δια τουτο φαινηαι μετα βλοσυροτητος μελλοντα ταις κοραις, λεοντι παραβαλλει, εἰπων· „Βη δ' ἰμεν, ὡστε λεων, κ. τ. λ.“ Εἰτα δεικνυς ὡς οὐ προς την Ὀδυσσεως ἀνδριαν ἡ παραβολη, ἀλλα*

Digitized by Google

der nackte, fürchterliche Mann auf sie zu [1]). Die Mädchen schreien und fliehen. Die einzige Naufikaa bleibt stehen,

---

προς την ἐκπληξιν, ἡν ἐξ αὐτου αἱ γυναικες ἐπαθον. ἐπαγει (v. 137) „Σμερδαλεος δ' αὐτησι φανη." etc. — Domina *Dacier* leoni eum ideo comparari arbitratur, quia, audito puellarum strepitu, hominibusne mitibus an crudelibus occursurus esset, ignarus, ex arbusto nudus animoque intrepido egrederetur. Mihi in eo potius consistere videtur comparationis vis, tum quod Ulysses mari humidus, totusque spuma foedatus, leoni agresti procellisque afflicto, *'Οστ' εἰσ' ὑομενος και ἀημενος*, similis dicatur; tum quod necessitate coactus (v. 136) ex arbusto puellis timidis sese nec opinato ostenderit, ipsisque (uti observat *Eustathius*) fugam et terrorem haud minorem, quam leo ferus ovibus aut hinnulis imbecillibus incusserit." — Recht gut; alle die verschiedenen Ähnlichkeiten, welche die Dacier, Eustathius und Clarke angeben, sind augenscheinlich; wird aber dadurch jene Unähnlichkeit gerettet, welche die Tadler zwischen einem abgematteten, wehr- und waffenlosen Manne und einem Löwen finden, der sich auf seine Stärke verläßt? ἀλκι πεποιθως. — Es ist wahr, Homer verliebt sich oft ein wenig in seine Gleichnisse, und malt sie nicht selten mit Zügen aus, die sich auf das Verglichene nicht anwenden lassen, und nur das Bild lebhafter und individueller zu machen dienen. Kann das aber der Fall hier sein? Mit nichten. Denn wahre Unähnlichkeiten müssen dergleichen beiläufige Züge nie werden. Ich erinnere mich daher mit Vergnügen einer Stelle des Themistius, der auch diesem Tertio der Vergleichung eine ganz vortreffliche Wendung zu geben gewußt hat. Er sagt nämlich: Allerdings ist der abgemattete, wehr- und waffenlose Ulysses auch jetzt noch ein Mann, der sich auf seine Stärke verläßt. Nur ist die Stärke des Ulysses nicht die körperliche Stärke eines Achilles; sondern sie beruht in seiner Klugheit, in seiner Beredsamkeit. Diese hatte er in keinem Schiffbruche verlieren können; und auf diese verließ er sich. *Ἡ δε ἀλκη ἡν ἀρα ὁ λογος, ὁν ἀφελεσθαι μονον το δαιμονιον οὐκ ἐξισχυσε· καιτοι τα χρηματα γε ἀφελομενον, και τας ναυς, και τους στρατιωτας, και νη Δια γε τον χιτωνα το τελευταιον· ἐν οἱς οὐκ ἡν ἡ δυναμις ἡ 'Οδυσσεως· τῃ γουν ἀλκῃ ἐπεποιθει, και ἐκεινων ἀπολωλοτων.* Es steht diese Stelle zu Ende seines *Προτρεπτικον εἰς φιλοσοφιαν*, (edit. *Harduin.* p. 309) und verdient bei dieser Stelle Homers vor allen andern angezogen zu werden.

[1]) [Bis hieher ward 1760 gedruckt; das folgende fügte J. J. Eschenburg 1790 aus Lessings Papieren hinzu.]

Digitized by Google

und erwartet ihn; und so weiter. — Aber was sind das für Auftritte für ein Trauerspiel? „Sophokles", sagt die Frau Dacier*), „hatte aus diesem Homerischen Stoffe eine Tra„gödie gemacht, die sehr wohl aufgenommen ward. Ich „wünschte, daß uns die Zeit dieses Stück aufbehalten hätte, „damit wir sehen könnten, wie weit es die Kunst mit einem „solchen Stoffe bringen kann." Ich wünschte es gleichfalls. Aber würde es wohl auch eine wirkliche Tragödie sein? Ich glaube schwerlich; sondern es würde, allem Ansehen nach, ein satyrisches Drama sein. Ich kann zwar nicht sagen, daß es als ein solches von den alten Schriftstellern, die seiner gedenken, angeführt werde; aber der komisch-tragische Inhalt ist allzusehr für meine Mutmaßung, von welcher ich finde, daß sie auch die Mutmaßung des Casaubonus gewesen ist. Die Odyssee war überhaupt eine reiche Vorratskammer für die satyrischen Schauspiele. Das einzige Stück, welches uns von dieser Gattung übrig geblieben ist, des Euripides Cyklops, ist, wie bekannt, gleichfalls daraus entlehnt. Der Charakter des Ulysses selbst machte ihn zu einer satyrischen Person sehr bequem. Ich setze voraus, daß meinen Lesern das Wesen

*) In den Anmerkungen zu ihrer Übersetzung: Sophocle avait fait une tragédie sur ce sujet d'Homère, qu'il appellait *Πλυντριας*, et où il représentait Nausicaa à ce jeu. Cette pièce réussit fort. Je voudrais bien que le temps nous l'eût conservée, afin que nous vissions ce que l'art pouvait tirer d'un tel sujet. Die *Πλυντριαι*. oder Wäscherinnen des Sophokles werden vom Pollux angeführt; und es ist allerdings aus diesem Titel zu schließen, daß der Inhalt die Geschichte der Nausikaa gewesen, und daß es vielleicht Nausikaa, oder die Wäscherinnen geheißen habe; dergleichen doppelte Titel bei den Alten nichts Seltenes sind. Demungeachtet würde die Frau Dacier besser gethan haben, es hier unter seinem gewöhnlichen Titel, Nausikaa, anzuführen. Woher sie den Umstand hat, daß es viel Beifall gefunden, kann ich nicht sagen. Ich fürchte, es ist ein bloßer Zusatz ihrer gütigen Vermutung, den ich unterdes ebensowenig zu bestätigen als zu bestreiten Lust habe.

Digitized by Google

dieses Drama bekannt ist, von welchem wohl zu wünschen wäre, daß es ein Genie unter uns ganz wiederherstellen wollte. Die Tragikomödie war in dieser Absicht ein sehr mißlungener Versuch.

(L)

Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, deren zum Teil Aristoteles gedenkt.) *Πολλα εκαινουργησεν εν τοις αγωσι.* Es ist hier nicht von denen Verbesserungen die Rede, durch die Sophokles die Tragödie selbst ihrem Wesen und ihrer Vollkommenheit näher brachte; sondern bloß von den Neuerungen und Zusätzen, die er in der Kunst sie aufzuführen machte. Und die Geschichte dieser Kunst faßt Aristoteles im vierten Kapitel seiner Dichtkunst in folgender Beschreibung kürzlich zusammen: *Και πολλας μεταβολας μεταλαβουσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει εσχε την εαυτης φυσιν. Και το τε των υποκριτων πληθος, εξ ενος εις δυο πρωτος Αισχυλος ηγαγε, και τα του χορου ηλαττωσε, και τον λογον πρωταγωνιστην παρεσκευασε· τρεις δε, και σκηνογραφιαν Σοφοκλης.* Den besten Kommentar über diese Worte des Aristoteles giebt eine Stelle des Diogenes Laertius, wo er die Geschichte der Weltweisheit mit der Geschichte der Tragödie vergleicht: *ωσπερ δε το παλαιον εν τη τραγῳδια προτερον μεν μονος ὁ χορος διεδραματιζεν, υστερον δε Θεσπις ενα υποκριτην εξευρεν υπερ του διαναπαυεσθαι τον χορον, και δευτερον Αισχυλος, τον δε τριτον Σοφοκλης, και συνεπληρωσαν την τραγῳδιαν, ουτως και της φιλοσοφιας, κ.τ.λ.* Der Verstand von beiden Stellen ist dieser. Anfangs war die Tragödie nichts als Gesang verschiedener Loblieder zu Ehren des Bacchus. Damit der Chor, welcher diese Lieder sang, manchmal ruhen und Atem schöpfen könnte, fiel Thespis darauf, eine interessante Begebenheit dazwischen von einem aus der Bande erzählen oder vorstellen zu lassen. Äschylus verwandelte diese Erzählung und Vorstellung, die von einer

Digitized by Google

einzigen Perſon geſchah, in ein ordentliches Geſpräch, indem er eine zweite Perſon hinzufügte, unter die ſich nunmehr die Geſchichte verteilte, obgleich notwendig die eine Perſon mehr Anteil an der Handlung haben mußte, als die andre. Der Schauſpieler, welcher die Rolle der Hauptperſon ſpielte, hieß *πρωταγωνιστης*, ſowie der andre *δευτεραγωνιστης*. Es war aber darum nicht notwendig, daß das ganze Drama nicht mehr als zwei Perſonen haben mußte; denn der Deuteragoniſt konnte derſelben gar wohl mehr als Eine vorſtellen, wenn ſie nur nicht miteinander zugleich erſcheinen durften. Aber miteinander zuſammen ſprachen in dem ganzen Drama deren nicht mehr als zwei. Endlich fand Sophokles, daß auch dieſes noch zu einförmig war. Er fügte alſo die dritte Perſon hinzu, welche *τριταγωνιστης* hieß.

Dieſer *τριταγωνιστης* iſt alſo die erſte Neuerung, die dem Sophokles in der obigen Stelle des Ariſtoteles zugeſchrieben wird. Es äußern ſich aber hierbei verſchiedene Schwierigkeiten und Widerſprüche. Wir wollen zuerſt den Barneſius (im Leben des Euripides vor ſeiner Ausgabe, S. XXXVI) hören: Nam licet *Aeschylus* in principio *Promethei* sui *Robur* et *Vim* et *Prometheum* et *Vulcanum* simul inducat, non ibi nisi duo tantum personae loquuntur, hoc est *Robur* et *Vulcanus;* nec enim *Prometheus* prius loqui incipit, quam ceteri illi, opere absoluto, abierint, et priori scenae finem fecerint. Es wäre gut, wenn es keinen andern Auftritt von drei Perſonen beim Äſchylus gäbe, als dieſen. Allein man höre den Dacier (in ſeinen Anmerkungen über das vierte Kapitel der Ariſtoteliſchen Dichtkunſt), welcher ohne Zweifel den Äſchylus beſſer geleſen hatte: Ce qu'Aristote dit ici, que Sophocle ajouta un troisième acteur aux deux d'Eschyle, pourrait faire croire qu'il n'y a jamais eu que deux acteurs dans les pièces de ce dernier; cependant dans une scène de ses Coëphores on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre

Digitized by Google

parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit pour faire voir qu'Eschyle n'a pas entièrement ignoré, que la scène pouvait souffrir trois acteurs différents du choeur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle? Serait-ce parce que Sophocle s'en sert plus ordinairement? Je ne saurais le croire. Quand Eschyle fit ses Coëphores et ses Eumenides, il y avait plus de douze ans qu'il voyait des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième acteur que Sophocle avait ajouté.

Das läßt sich hören. Demungeachtet wollte ich lieber seinen ersten Grund annehmen; nämlich, daß Sophokles deswegen der Erfinder des dritten Schauspielers genannt werde, weil er sich dessen in allen Stücken bediente, was beim Äschylus nur ein seltener Fall war.

Denn es muß schon bei den Alten selbst streitig gewesen sein, ob man diese Erfindung dem Äschylus oder dem Sophokles zuschreiben solle. Ein altes Leben des erstern, welches Robortellus seiner Ausgabe vorgesetzt hat, sagt ausdrücklich, die Einführung des dritten Schauspielers sei vom Äschylus geschehen. Ja, noch mehr, Aristoteles selbst muß sich an einer andern Stelle für den Äschylus hierin erklärt haben. Denn wenn Themistius in seiner Rede *ὑπερ του λεγειν, ἠ πως τῳ φιλοσοφῳ λεκτεον*, beweisen will, daß nicht alle Neuerungen zu verwerfen sind, weil alle Künste und Wissenschaften nach und nach erfunden worden; so nimmt er unter anderm auch ein Beispiel von der Tragödie her: *Ἀλλα και ἠ σεμνη τραγῳδια μετα πασης ὁμου της σκευης, και του χορου, και των ὑποκριτων, παρεληλυθεν εἰς το θεατρον· και οὐ προσεχωμεν Ἀριστοτελει, ὁτι το μεν πρωτον ὁ χορος εἰσιων ἠδεν εἰς τους θεους· Θεσπις δε προλογον τε και ῥησιν ἐξευρεν· Αἰσχυλος δε τριτον ὑποκριτην και ὀκριβαντας· τα δε πλειω τουτων Σοφοκλεους ἀπηλαυσαμεν και Εὐριπιδου.*

(M)

Zum Teil Suidas.) Dieſer ſagt vom Sophokles: *Οὗτος πρωτος τρισιν ἐχρησατο ὑποκριταις, και τῳ καλουμενῳ τριταγωνιστῃ· και πρωτος τον χορον ἐκ πεντεκαιδεκα εἰσηγαγε νεων, προτερον δυοκαιδεκα εἰσιοντων. — — Και αὐτος ἠρξε του δραμα προς δραμα ἀγωνιζεσθαι· ἀλλα μη τετραλογιαν.* Ich verweile jetzt nur bei dieſer letzten Neuerung des Sophokles in ſeiner Kunſt. „Er fing es zuerſt an, daß Drama gegen „Drama um den Preis ſtritt, und nicht die ganze Tetralogie."

Die tragiſchen Dichter ſtritten damals beſtändig mit vier Stücken zugleich um den Preis, wovon das letzte beſtändig ein ſatyriſches Stück war. Und dieſe vier Stücke zuſammen hießen eine Tetralogie. So erzählt zum Exempel Ælianus (L. II. c. 8.), daß in der einundneunzigſten Olympiade Xenokles (den Ariſtophanes in ſeinen Fröſchen anſticht, und von welchem der Scholiaſt daſelbſt anmerkt, daß er ein ſchlechter Poet geweſen ſei, welcher der Allegorie gar zu ſehr nachgehangen habe) mit dem Euripides um den Preis geſtritten. Xenokles habe den erſten Preis erhalten, durch ſeinen Ödipus, Lykaon, Bacchä und das ſatyriſche Stück Athamas; Euripides aber den zweiten durch ſeinen Alexander, Palamedes, die Trojaner und das ſatyriſche Stück Siſyphus. — Ælianus wundert ſich hierüber und ſagt, daß die Richter entweder unwiſſend oder beſtochen geweſen ſein müßten, welches beides den Athenienſern keine Ehre macht.

Wenn Fabricius (Biblioth. Gr. L. II. c. 19) unter dem Xenokles dieſes Streites gedenkt, ſo ſchreibt er: cum Euripide certavit Olympiade LXXXI, und beruft ſich auf den Ælian. Er muß aber in der Geſchwindigkeit nur die lateiniſche Überſetzung angeſehen haben, welche prima supra octogesimam hat. Denn im Texte ſteht *κατα την πρωτην και ἑκατην Ὀλυμπιαδα*, und es iſt ausgemacht, daß anſtatt *ἑκατην*, *ἐννενηκοστην* zu leſen ſei, wie Scheffer bei dieſer Stelle bemerkt.

Digitized by Google

Diogenes Laertius ſagt in dem Leben des Plato, (L. III. § 35) wenn er von deſſen Dialogen und ihrer Einteilung redet: *Θρασυλος δε φησι και κατα την τραγικην τετραλογιαν ἐκδουναι αὐτον τους διαλογους· οἱον ἐκεινοι τετρασι δραμασιν ἠγωνιζοντο, Διονυσιοις, Ληναιοις, Παναθηναιοις, Χυτροις, ὡν το τεταρτον ἠν Σατυρικον. Τα δε τετταρα δραματα ἐκαλειτο τετραλογια.* Es ſcheint alſo, daß es deswegen allezeit vier Stücke waren, weil ſie an den vier hier genannten Feſten geſpielt wurden. Dies iſt auch die Meinung des Caſaubonus, (de poes. satyr. L. I. c. 5), der daſelbſt überhaupt von den Tetralogien nachzuleſen iſt.

Sophokles aber muß dieſe Veränderung entweder ſehr ſpät gemacht haben, oder ſie muß nicht allen tragiſchen Dichtern zu gute gekommen ſein, wie das Exempel des Euripides in der obigen Stelle Älians und das Beiſpiel des Plato beweiſet, von welchem eben der Schriftſteller (L. 2. c. 30) ſagt, daß er gleichfalls mit einer ganzen Tetralogie um den Preis ſtreiten wollte: *Ἐπεθετο οὐν τραγῳδια, και δη και τετραλογιαν εἰργασαιο. Και ἐμελλεν ἀγωνιεισθαι, δους ἠδη τοις ὑποκριταις τα ποιηματα.* — Von dem Sohne des Euripides ſagt der Scholiaſt des Ariſtophanes über die Fröſche, Vers 67: *Οὑτω δε και αἱ διδασκαλιαι φερουσι, τελευτησαντος Εὐριπιδου, τον υἱον αὐτου δεδιδαχεναι ὁμωνυμως ἐν ἀστει Ἰφιγενειαν την ἐν Αὐλιδι, Ἀλκμαιωνα, Βακχας.* Dies war ohne Zweifel eine Trilogie, oder vielmehr eine Tetralogie, von welcher das ſatyriſche Stück hier nur weggelaſſen iſt. — Auch vom Philokles, der, nach dem Suidas, nach dem Euripides lebte, führt eben der Scholiaſt des Ariſtophanes eine Tetralogie an: *ἐν τῃ Πανδιονιδι τετραλογια.* Obgleich dies damit nicht übereinzuſtimmen ſcheint, wenn Ariſtides ſagt, Philokles habe den Preis gegen den Sophokles gewonnen.

Vielleicht alſo, daß nach dem Sophokles mit Tetralogien gegen Tetralogien geſtritten wurde. Nimmt man dieſe

Digitized by Google

Meinung an, so lassen sich viele Dinge vergleichen, die man sonst wohl unverglichen lassen muß. Zum Exempel Euripides soll nach dem Varro fünfmal, nach dem A. Gellius funfzehnmal den Preis gewonnen haben. Da wäre dann kein Widerspruch. Varro würde fünf Trilogien gemeint haben, und Gellius hätte die einzelnen Stücke derselben gezählt.

Wider diese Meinung scheint die Tetralogia Orestia des Äschylus zu sein, deren Aristophanes in den Fröschen Vers 1155 gedenkt. Der ungenannte Verfasser der Beschreibung von den Olympiaden sagt indes, daß diese Tetralogie in dem zweiten Jahre der achtzigsten Olympias den ersten Preis erhalten habe. Damals aber war Äschylus schon tot; und es war eins von denen Stücken, die nach seinem Tode aufs Theater gebracht werden durften. Der Scholiast sagt von dem Agamemnon, welches das erste Stück in dieser Tetralogie ist, das nämliche.

Sie wäre meiner Meinung also nicht zuwider, aber wohl eine andre, von welcher der Ungenannte unter der sechsundsiebenzigsten Olympiade, beim vierten Jahre sagt: *Αἰσχύλος τραγῳδὸς ἐνίκα Φινεῖ, Περσαις, Γλαυκῳ Ποντιει, Προμηθει.*

(N)

Zum Teil der ungenannte Biograph. Über die Neuerungen, die Sophokles in seiner Kunst machte, drückt sich dieser Ungenannte so aus: „Er lernte die tragische Dicht„kunst vom Äschylus, und erfand viel Neues in der Vor„stellung. Erstlich schaffte er es ab, daß der Dichter selbst „sein Stück spielte, (welches ehedem gewöhnlich war) weil er „selbst eine allzuschwache Stimme hatte. Ferner vermehrte „er die Personen des Chors von zwölf Personen auf funf„zehn, und erfand den dritten Schauspieler. Man sagt auch, „daß er selbst einmal die Zither genommen, und in dem Stücke „Thamyris darauf gespielt habe; daher er denn auch in „der bunten Galerie mit der Zither gemalt worden. Sa-

Digitized by Google

„tyrus sagt, daß er auch den krummen Stab erfunden „habe. Desgleichen sagt Istrus, daß er die weißen Stiefeln „erdacht habe, welche sowohl die Schauspieler, als die Personen „des Chors tragen."

Was hier durch krummen Stab übersetzt ist, heißt im Griechischen *καμπυλη βακτηρια*. — *Καμπυλη*, sagt Stephanus, heiße auch der krumme Stab, dessen sich die Jäger bedienen. *Βακτηρια* ist einerlei mit *το βακτρον*, baculus, scipio. Das letztere kommt sehr oft in des Euripides Phönizierinnen vor, wo der blinde Ödipus viel von seinem Stabe spricht; als, Vers 1710. 1711:

Ποθι γεραιον ἰχνος ιεθημι;
Βακτρα προσφερ' ὡ τεκνον.

Auch *βακτρευμα* kommt dort Vers 1534. 1535 vor, welches das Stützen auf dem Stabe bedeutet:

Τι μ' ὡ παρθενε βακτρευμασι τυφλον
Ποδος ἐξαγαγες εἰς φως;

Julius Pollux, Band IV. Kapitel 18, *περι ὑποκριτων σκευης*, sagt von der Kleidung alter, bejahrter Personen: *γεροντων δε φορημα· καμπυλη, φοινικις, ἡ μελαμπορφυρον ἱματιον, φορημα νεωτερων· πηρα, βακτηρια*. So ist die Stelle in der neuen Ausgabe des Hemsterhuis abgedruckt; und die lateinische Übersetzung dabei ist: Senum autem indumentum vestis est retorta, purpurea, vel nigra aliqua. Purpurea vestis juniorum indumentum est. — *Φοινικις* wird durch vestis phoenicei coloris erklärt. Diese phönizische Farbe aber wird von dem Purpur bei den Alten allezeit auf das deutlichste unterschieden. Ich tadle also zuerst an dieser Übersetzung, daß sie beides durch purpureus gegeben. Die Lacedämonier trugen *φοινικιδες* im Kriege, damit das Blut nicht so zu sehen sein sollte. Die phönizische Farbe war also ohne Zweifel dunkelrot. — Vielleicht zwar, wie mir es jetzt wahrscheinlicher wird, ist es umgekehrt. Denn Plinius sagt,

Digitized by Google

(L. IX c. 38) daß die Purpurfarbe nigricans aspectu sei; und Gellius (L. II. c. 26) giebt der phönizischen Farbe exuberantiam splendoremque ruboris. — Was heißt aber vestis *retorta?* Was kann καμπυλη sein, wenn es von einem Kleide gesagt wird? — Kurz, καμπυλη gehört zu βακτηρια. Und Pollux selbst verbindet beides an einem andern Orte, (L. X. § 173) wo er sagt, daß βακτηρια περσις so viel sei, als βακτηρια καμπυλη.

(O)

Darin kommen die Zeugnisse der Alten alle überein, daß Sophokles von den Athenienfern zum Feldherrn sei ernennet worden. Aber wann dieses geschehen sei, und in welchem Kriege, wider wen dieser Krieg geführt sei, darin gehen sie sehr voneinander ab.

Der ungenannte Biograph sagt: „Die Athenienser erwählten ihn in seinem fünfundsechzigsten Jahre zum Feldherrn, sieben Jahr vor dem peloponnesischen Kriege, in dem Feldzuge wider Anäa."

Ein andrer Ungenannter, von welchem wir eine Beschreibung der Olympiaden haben, sagt in derselben, unter dem dritten Jahre der fünfundachtzigsten Olympiade, fast mit den nämlichen Worten: „In dieses Jahr fällt der Krieg der Athenienser wider Anäa, in welchem der Tragödienschreiber Sophokles zum Feldherrn erwählt ward."

Nun nahm der peloponnesische Krieg in dem zweiten Jahre der siebenundachtzigsten Olympiade seinen Anfang; und das siebente Jahr vor diesem Kriege wäre das gedachte dritte der fünfundachtzigsten Olympiade. Dieses Datum also könnte, wegen des doppelten Zeugnisses, kaum in Zweifel gezogen werden. Allein, wenn es damit seine Richtigkeit hat, so ist doch das nicht der Fall, daß Sophokles damals bereits fünfundsechzig Jahr alt gewesen sei. Denn da der ungenannte Biograph das zweite Jahr der einundsiebenzigsten Olympiade

Digitized by Google

zu seinem Geburtsjahr annimmt; so ist bis auf das siebente Jahr vor dem peloponnesischen Kriege nur eine Zeit von einigen funfzig Jahren verflossen. Vielleicht hat der Ungenannte auch wirklich anstatt *ἑξηκοντα πεντε*, *πεντηκοντα πεντε* schreiben wollen; welches so ziemlich eintreffen würde.

Doch auch mit diesem siebenten Jahre vor dem peloponnesischen Kriege, glaubt Petit, müsse es seine Richtigkeit nicht haben, wenn man anders dem Plutarch glauben dürfe. Dieser sagt nämlich in dem Leben des Perikles, wenn er von den scharfsinnigen Reden dieses Mannes redet, unter anderm: „Ein andermal ließ er sich gegen den Sophokles, „als er mit demselben zu einer gewissen Unternehmung ab„schiffte, und dieser einen schönen Jüngling lobte, so vernehmen: „Sophokles! ein Feldherr muß nicht nur reine Hände, son„dern auch reine Augen haben."

Nun sagt der ungenannte Biograph, daß Sophokles unter dem Perikles Feldherr gewesen sei; und der Grammatiker Aristophanes sagt in seinem Inhalte der Antigone, daß es in einem Feldzuge wider die Samier gewesen sei. Nach dem Diodorus Siculus aber zog Perikles gegen die Samier in dem vierten Jahre der vierundachtzigsten Olympiade, als Timokles Archon war, welches der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden gleichfalls bestätigt.

Ja, der ganze Krieg wider Anäa scheint nur der Samier wegen unternommen zu sein, weil die von Anäa mit dem benachbarten Samos in Bündnis standen. Denn Stephanus sagt: *Ἀναια ἐστι δε Καριας, ἀντικρυ Σαμου. Κεκληται ἀπο Ἀναιας Ἀμαζονος, ἐκει ταφεισης. — Το ἐθνικον, Ἀναιος.* Stephanus muß die Grenzen von Karien sehr weit ausdehnen, wenn Anäa Samos gegenüber gelegen haben soll. Nach der gewöhnlichen Einteilung würde es eine ionische Stadt sein. Überhaupt aber sind die Grenzen zwischen Jonien und Karien bei den Alten sehr ungewiß.

Eben dieser Stephanus sagt: *Σαμος ἐπιφανης προς*

Digitized by Google

τῃ Καρια νησος — Und Abraham Berkel macht die Anmerkung: Nisi *Stephani* verba essent clariora quam *Thucydidis*, fluctuandum nobis foret, an Cariae, an vero Samo haec civitas esset attribuenda. Ejus verba L. IV. ita sunt constituenda, ut sensum ex iis elicias: *Και ἐδοκει αὐτοις δειvον εἰναι, μη ὡσπερ τα ἐν Ἀναια ἐπι τῃ Σαμῳ γενηται, ἐνθα οἱ φευγοντες των Σαμιων καιαστανιες. Valla* haec transtulit, quasi Ἀναια in Samo esset sita; cum debuisset vertere: *apud* vel *juxta* Samum: nam sic Graeci dicunt ἐπι τῳ ποταμῳ et ἐπι ταις θυραις.

Anäa iſt von Samiern, welche von den Epheſiern mit ihrem Könige Leogorus von der Inſel vertrieben wurden, befeſtiget worden; und von da aus haben ſie auch die Inſel wieder erobert. — Pauſanias ſagt, daß Anäa ἐν τῃ ἠπειρῳ τῃ περαν, in dem gegenüber gelegenen feſten Lande gelegen habe.

Dieſe ganze Anmerkung gehört größtenteils dem Samuel Petit, der aus dem allen den Schluß zieht, daß Sophokles ſeine Antigone in dem dritten Jahre der vierundachtzigſten Olympiade habe aufführen laſſen, und daß ihn die Athenienſer zur Belohnung dafür das folgende Jahr zum Feldherrn ernennet haben, wie es Ariſtophanes ausdrücklich ſagt. — Es wäre alſo neun Jahr vor dem peloponneſiſchen Kriege geweſen.

Wider die letzte Kritik des Petit wäre aber dies einzuwenden, daß Perikles die Samier zweimal überwunden hat, und daß Sophokles erſt bei dem zweiten Feldzuge Feldherr geworden; welches dann in das dritte Jahr der fünfundachtzigſten Olympiade fallen würde.

Wenn Strabo in ſeinem vierzehnten Buche (S. 446 der Almeloviſchen Ausgabe) von der Inſel Samos redet: ſo ſagt er: *Ἀθηναιοι δε προτερον μεν πεμψαντες στρατηγον Περικλεα, και συν αὐτῳ Σοφοκλεα τον ποιητην, πολιορκια κακως διεθηκαν ἀπειθουντας τους Σαμιους· ὑστερον δε και κληρουχους*

ἐπεμψαν τρισχιλιους, ἐξ ἑαυτων, ὧν ἡν και Νεοκλης ὁ Ἐπικουρου του φιλοσοφου πατηρ.

Was Plutarch im Nicias von dem Sophokles sagt, ist vielleicht falsch; und er hat den Dichter Sophokles mit dem andern Sophokles verwechselt; so, wie er in dem Leben des Perikles den Feldherrn Thucydides mit dem Geschichtschreiber verwechselt zu haben scheint.

Justinus kommt darin überein, daß Sophokles neben dem Perikles Heerführer gewesen sei. Allein er sagt, es sei gegen die Lacedämonier, und nicht gegen die Samier gewesen. Die Stelle ist diese: Inde revocati Lacedaemonii ad Messeniorum bellum, ne medium tempus otiosum Atheniensibus relinquerent, cum Thebanis paciscuntur, ut Boeotiorum imperium his restituerent, quod temporibus Persici belli amiserant, ut illi Atheniensium bella susciperent. Tantus furor Spartanorum erat, ut duobus bellis impliciti, suscipere tertium non recusarent, dummodo inimicis suis hostes acquirerent. Igitur Athenienses adversus tantam tempestatem belli duos duces deligunt, Periclem, spectatae virtutis virum, et Sophoclem, scriptorem tragoediarum, qui diviso exercitu et Spartanorum agros vastarunt, et multas Achaiae civitates Atheniensium imperio adjecerunt. — Justinius, als ein Epitomator, preßt die Zeiten hier gewaltig zusammen, wie man aus dem zweiten Buche des Diodorus Siculus sieht. Der Feldzug des Perikles wider die Lacedämonier geschah schon eine geraume Zeit früher, als der wider die Samier.

(P)

Viel Ehre scheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben.) Der Scholiast über den Aristophanes sagt hierüber: *Ὅτι ἐτι μισθῳ ἐγραφε τα μελη. Και γαρ Σιμωνιδης δοκει πρωτος σμικρολογιαν εἰσενεγκειν εἰς τα ᾄσματα, και γραψαι ᾄσμα μισθου. Τουτο δε και Πινδαρος*

Digitized by Google

φησιν αἰνιττομενος. — — Und nun folgt die Stelle aus Pindars Isthm. β. zu Anfange, die aber hier zum Teil ganz anders geleſen wird, als beim Pindar. — — *Το μεν το περι των κιβωτων του Σιμωνιδου λεγομενον*, u. ſ. f.

Ἄλλως. Ὁ Σιμωνιδης διεβεβλητο ἐπι φιλαργυρια· και τον Σοφοκλεα οὐν δια φιλαργυριαν ἐοικεναι τῳ Σιμωνιδῃ. Λεγεται δε ὁτι ἐκ της στρατηγιας της ἐν Σαμῳ ἠργυρισατο· Χαριεντως δε πανυ αὐτῳ λογῳ διεσυρε τους β' ἰαμβοποιους· μεμνηται ὁτι σμικρολογοι· ὁθεν ὁ Ξενοφανης κιμβικα αὐτον προσαγορευει· μηποτε δε ἐδοκει Σοφοκλης περι τους μισθους και τας νεμεσεις ὀψε ποτε φιλοτιμοτερος γεγονεναι.

Und Florens Chriſtianus, in ſeinen Anmerkungen über eben dies Luſtſpiel des Ariſtophanes: De Sophoclis avaritia non adeo res certa, cum postulatus olim a suis fuerit male administratae rei familiaris. Tamen ferunt ex praetura, quam cum imperio in Samo gessit, grandem eum pecuniam conflasse. Unde Xenophanes vocavit eum *κιμβικα*. Est enim *κιμβιξ*, *ὁ λιαν μικρολογος περι τα χρηματα*. Origo *ἀπο των κιμβιων*, quae sunt *σφηκιαι* vel *μελισσια* ab apibus, quas *parcas* recte Virgilius vocat. — Apud Athenaeum quoque Chamaeleon Simonidem vocavit *κιμβικα* et *αἰσχροκερδη*. Miror autem Aristophanis inconstantiam, qui maximum et prudentissimum poetam et theatri scenici principem ita perstringat et vellicet, quem opere maximo laudavit in *Nebulis*. Sane temperare sibi debuit ab hac scabie, praesertim cum tantus olim fuerit ei honos habitus vel ab hostibus, ut, cum bello Siculo multi captivi essent Athenienses, plerisque tamen parsum fuerit propter communicatas ipsis Sophocleas fabulas. Sed prisca comoedia Satyra fuit tota; et, quod diximus antea, *κακως λεγειν Ἀττικον ἐστι μελι*. Nec amicis quidem parcebant comici.

Wider dieſe Stelle iſt Verſchiednes zu erinnern. Erſtlich ſoll Ariſtophanes in den Wolken den Sophokles un-

Digitized by Google

gemein gelobt haben. Das glaube ich nicht. Zweitens waren es die Verse des Euripides, welche den Athenienſern ſo gute Dienſte leiſteten, und nicht des Sophokles Trauerſpiele.

(Q)

Die Zahl aller ſeiner Stücke wird ſehr groß angegeben.) Suidas ſagt, er habe hundertunddreiundzwanzig Stücke ſpielen laſſen; nach einigen aber noch weit mehrere: *ἐδίδαξε δε δράματα ρκγ΄. ὡς τινες, και πολλῳ πλειω* — Der Ungenannte ſagt, dem Grammatiker Ariſtophanes zufolge, daß ſich ihre Anzahl auf hundertunddreißig belaufen habe.

(R)

Von den andern iſt wenig mehr übrig, als der Titel.) Dieſe ſind:

Ἀθαμας.

Sophokles hat zwei verſchiedne Tragödien dieſes Namens geſchrieben. Vielleicht war der Inhalt der einen die klägliche Raſerei des Athamas, welche Ovid im vierten Buche ſeiner Verwandlungen beſchreibt. Juno ließ ihn, vornehmlich aus Haß gegen ſeine Gemahlin, die Ino, raſend machen. In dieſer Raſerei glaubte er auf der Jagd zu ſein, und eine Löwin mit zwei Jungen zu verfolgen:

> Utque ferae sequitur vestigia conjugis amens,
> Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
> Brachia tendentem rapit, et bis terque per auras
> More rotat fundae, rigidoque infantia saxo
> Discutit ossa ferox.

Mit dem andern Sohne, Melicertes, floh die gleichfalls raſende Ino davon, und ſtürzte ſich mit ihm von einem Felſen ins Meer. — Die Alten ſtellten den Groll der Götter gegen große Perſonen und Familien auf ihren Bühnen gern vor. Und was

Digitized by Google

kann in der That schrecklicher sein, als der unversöhnliche Haß eines allmächtigen Wesens?

Von dem Inhalte des zweiten Trauerspiels dieses Namens wissen wir etwas mehr. Aus einer Stelle des Aristophanischen Scholiasten, in den Wolken, erhellt nämlich, daß es die Opferung des Phrixus betroffen habe. Die Tragödie hat können vortrefflich sein; denn die Geschichte ist ungemein, und sehr wert, von einem neuen Dichter behandelt zu werden. Sie ist diese: Vor der Ino hatte Athamas die Nephele zur Gemahlin gehabt, mit welcher er den Phrixus und die Helle gezeugt hatte. Der rachgierige Juno gab der Ino in den Sinn, diese Kinder aus dem Wege zu räumen. Es war eben eine große Teurung, und das delphische Orakel hatte man um Rat gefragt. Ino bestach den Gesandten, welcher den Ausspruch des Orakels holen mußte; und dieser gab vor, das Orakel habe befohlen, den Phrixus zu opfern. Der Vater, wie natürlich, will durchaus nicht darein willigen. Das Volk dringt darauf. Der Prinz selbst verlangt, daß der Wille des Orakels an ihm vollzogen werde. Die Großmut des Phrixus rührt den Abgesandten. Er entdeckt den Betrug. Athamas ergrimmt; liefert dem Phrixus die Ino in die Hände, um sich nach eignem Gutbefinden an ihr zu rächen. Der edle Phrixus verzeiht ihr. — Ich erzähle die Geschichte nicht völlig so, wie sie sich zugetragen haben soll, und wie sie Apollodor und Hygin erzählen; sondern so, wie ich sie zu brauchen gedächte.

Ἐρεχθεύς.

Erechtheus war der sechste König von Athen. Man findet keine Spur, was der Inhalt dieses Stücks gewesen sei. Aber ich finde einen Zug in seiner Geschichte, der ungemein tragisch ist, und der sich wohl brauchen ließe. Er ward mit den Eleusiniern in Krieg verwickelt. Er fragte das Orakel, wie er sich des Sieges vergewissern solle. Das Orakel befahl

Digitized by Google

ihm, eine von seinen Töchtern zu opfern. Er ersah die jüngste dazu. Aber die übrigen alle wollten dieser grausamen Ehre ebensowohl teilhaft werden. Welch ein Streit unter diesen frommen Schwärmerinnen! Die jüngste ward geopfert; und die übrigen brachten sich zugleich mit ums Leben. — O! des verwaiseten Vaters!

Θυεστης.

Auch unter diesem Namen hat Sophokles zwei Trauerspiele verfertigt. Das eine hieß: *Θυεστης ὁ ἐν Σικυωνι*, das ist Thyest in Sicyon, und kann von dem sonderbarsten schrecklichen Inhalte gewesen sein. Nach der abscheulichen Mahlzeit, die ihm sein Bruder bereitete, floh er nach Sicyon. Und hier war es, wo er, auf Befragung des Orakels, wie er sich an seinem Bruder rächen solle, die Antwort bekam, er solle seine eigne Tochter entehren. Er überfiel diese auch unbekannterweise; und aus diesem Beischlafe ward Ägisth, der den Atreus hernach umbrachte, erzeugt. — Die Verzweiflung einer geschändeten Prinzessin! Von einem Unbekannten! In welchem sie endlich ihren Vater erkennt! Eine von ihrem Vater entehrte Tochter! Und aus Rache entehrt! Geschändet, einen Mörder zu gebären! — Welche Situationen! welche Scenen!

(S)

Den Preis hat er öfters davongetragen.) Suidas sagt, vierundzwanzigmal; Diodorus Siculus hingegen, achtzehnmal; und der ungenannte Biograph: „Den Preis hat er zwanzigmal davon getragen, wie Karystius sagt. Sehr oft hat er den zweiten Preis, niemals aber den dritten erhalten."

(X)

Der Vorzug, welchen Sokrates dem Euripides erteilte, ist der tragischen Ehre des erstern weniger

Digitized by Google

nachteilig, als er es bei dem erſten Anblicke zu ſein ſcheint.) Die Stelle iſt beim Plato de republ. L. VIII. p. 568, ed. *Steph.* — — Daß allerdings Plato den Vers:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ

deswegen dem Euripides beigelegt habe, weil er glaubte, alle ſchöne Sprüchelchen müßten in den Werken dieſes Dichters ſtehen, werde ich unten (in KK.) wahrſcheinlich genug zeigen.

Die Stelle von der Einheit Gottes ſteht nicht allein beim Euſebius, ſondern auch beim Clemens Alexandrinus; aber etwas verändert:

Εἰς ταις ἀληθειαισιν εἰς ἐστιν Θεος,
Ὃς οὐρανον τ' ἐτευξε, και γαιαν μακρην,
Ποντου τε χαροπον οἰδμα, κἀνεμων βιας·
Θνητοι δε, πυυλυκερδια πλανωμενοι,
Ἱδρυσαμεσθα πηματων παραψυχην
Θεων ἀγαλματ' ἐκ λιθινων ἠ ξυλων ἠ χαλκεων
Ἠ χρυσοτευκιων, ἠ ἐλεφαντινων τυπους·
Θυσιας τε τουτοις και κενας πανηγυρεις
Νεμοντες· οὑτως εὐσεβειν νομιζομεν.

Auch Juſtinus Martyr führt dieſe Verſe, S. 19, gleichfalls mit einigen Veränderungen an. — Clemens ſagt darüber: *οὑτωσι μεν ἠδη και παρακεκινδυνευμενως ἐπι της σκηνης την ἀληθειαν τοις θεαταις παρεισηγαγεν.*

(Z)

Er ſtarb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigſten Olympias.) Beim Suidas ſteht, er ſei ſechs Jahr nach dem Euripides geſtorben. Dagegen ſagt der ungenannte Verfaſſer der Beſchreibung der Olympiaden unter jenem Jahre, daß Euripides und Sophokles beide in demſelben geſtorben wären.

Digitized by Google

Eben dieſes ſagt auch Diodorus Siculus (L. XIII.) dem Apollodorus zufolge. Doch bemerkt Diodor ſelbſt gleich darauf die Verſchiedenheit der Meinungen hiervon, indem Euripides, nach einigen, nicht lange hernach von den Hunden ſei zerriſſen worden.

(AA)

Die Art ſeines Todes wird verſchiedentlich angegeben.) Ich werfe von ungefähr den zweiten Band von Zwingers Theatro vitae humanae auf; und auf einmal werde ich meinen Sophokles unter den Selbſtmördern gewahr, und zwar unter denen, die es aus Furcht vor der Schande geworden ſind. Ich erſtaune; denn ich hatte mir geſchmeichelt, daß nicht leicht ein Lebensumſtand von dieſem Dichter ſein müßte, dem ich nicht nachgeſpürt, den ich nicht erwogen hätte. Die Art ſeines Todes wird verſchieden erzählt; das iſt wahr. Aber ſo! Wer in der Welt hat ſie jemals ſo erzählt? — Valerius Maximus, verſichert Zwinger. — Valerius Maximus? — Und was ſagt denn dieſer? „Sophocles ultimae jam senectutis, cum in certamen tragoediam dimisisset“ — — Ganz recht, das ſind des Valerius Worte; ich erinnere mich ihrer an dem *dimisisset*, wofür die neuern elenden Ausgaben, z. E. die Minelliſche, *dedisset* leſen. — — Aber weiter! — „ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor, causam mortis gladium habuit.“ — — *Gladium habuit?* Nimmermehr! — *gaudium* habuit heißt es beim Valerius. Er ſtarb vor Freude, daß er endlich dennoch, obſchon nur durch Eine überwiegende Stimme, die Krone davon getragen hatte.

Nun ſehe man was für Lügen aus einem Druckfehler entſpringen können! Und aus einem gleichwohl ſo handgreiflichen! — Doch muß ich auch dieſes zu Zwingers Entſchuldigung anführen, daß ihn dieſer Druckfehler ſchwerlich ſo weit

Digitized by Google

irre geführt haben würde, wenn ihn nicht ein andrer vorhergehender ſchon vom Wege abgeführt hätte. Anſtatt: *aliquando* tamen una sententia victor, lieſt er nämlich: *aliquanto* tamen, und hat, allem Anſehn nach, aliquanto zu victor gezogen; als wenn ſich Sophokles darüber gekränkt hätte, daß er nur aliquanto victor, nur ein klein wenig Sieger, nämlich nur durch den Beifall einer einzigen Stimme, geweſen wäre. — Sollte übrigens hier nicht anſtatt aliquando *tamen* lieber zu leſen ſein: aliquando *tandem?*

(FF.)

Er hinterließ den Ruhm — — eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten.) In der Schutzrede des Apollonius an den Kaiſer Domitian kommt jener zuletzt auch auf den Punkt, daß man es zu einem Stücke ſeiner Anklage gemacht, daß er die Stadt Epheſus von der Peſt befreiet habe. Er leugnet das nicht. Er ſagt nur, Epheſus ſei eine Stadt, die dergleichen Wohlthat gar wohl verdient habe. *Τις ἀν σοφος*, fährt er fort, *ἐκλιπειν σοι δοκει τον ὑπερ πολεως τοιαυτης ἀγωνα; ἐνθυμηθεις μεν Δημοκριτον ἐλευθερωσαντα λοιμου ποτε Ἀβδηριτας, ἐννοησας δε Σοφοκλεα τον Ἀθηναιον, ὁς λεγεται και ἀνεμους θελξαι της ὡρας ὑπερπνευσαντας.* Wer ſollte ſolche Wunder, Stürme zu beſänftigen, einem Dichter zutrauen? Ich hätte des Apollonius Erklärung davon wiſſen mögen. Denn ſo gut er es natürlicherweiſe zu erklären gewußt hat, wie er die Peſt zu Epheſus vorher wiſſen können, ohne ein Zaubrer, ein *γοης*, zu ſein; ebenſo würde er auch vielleicht die Beſänftigung der Winde zu erklären gewußt haben. Und ſchade, daß das Kunſtſtück, das Apollonius gehabt hat, die Peſt vorher zu empfinden, verloren gegangen iſt!

Doch ich kann dies Rätſel löſen. Man erinnere ſich, daß Sophokles Päane verfertigt hat, und daß der Päan ein Geſang war, wovon Euſtathius ſagt, daß er ehedem nicht bloß,

Digitized by Google

wie noch zu seiner Zeit, zur Abwendung der Pest an den Apoll gerichtet worden, sondern auch zur Dämpfung des Krieges und andrer drohender Übel: *Ἔστι δε παιων ὑμνος τις εἰς Ἀπολλωνα, οὐ μονον ἐπι πανσει λοιμου, ὡς ἀρτι, ᾀδομενος, ἀλλα και ἐπι πανσει πολεμου — — πολλακις δε και προσδοκωμενου τινος δεινου ᾀδομενος.* — Da also der Päan bei allem einbrechenden gemeinen Elende gesungen ward; was läßt sich leichter annehmen, als daß er bei dem damals wütenden Sturmwinde wird sein gesungen worden, daß Sophokles diesen Päan gemacht, daß die Stürme darauf nachgelassen, und man dem Dichter also diese schleunige Wirkung und Erhörung beigemessen?

(JJ)

Er hinterließ verschiedne Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten.) Seine Söhne hießen: Jophon, Leosthenes, Ariston, Stephanus und Meneklides.

Über den Jophon ist der Artikel beim Suidas nachzusehen. Er sagt von ihm: *Ἰοφων, Ἀθηναιος τραγικος, υἱος Σοφοκλεους του τραγῳδιοποιου. γνησιος. ἀπο Νικοστρατης. γεγονε γαρ αὐτῳ και νοθος υἱος Ἀριστων ἀπο Θεοδωριδος Σικυωνιας. δραματα δε Ἰοφων ἐδιδαξε υ΄. ὡν ἐστιν Ἀχιλλευς, Τηλεφος, Ἀκταιων, Ἰλιου περσις, δεξαμενος, Βακχαι, Πενθευς, και ἀλλα τινα του παιρος Σοφοκλεους.*

Wenn Clemens von Alexandrien zeigen will, daß auch die Griechen *τους περι ὀτιουν πολυπραγμονας, σοφους ἁμα και σοφιστας παρωνυμως κεκληκασι*, so führt er unter anderm auch die Autorität des Jophon an: *Ἰοφων τε ὁμοιως ὁ κωμικος ἐν Λὐλῳδοις σατυροις, ἐπι ῥαψῳδων και ἀλλων τινων λεγει. — Και γαρ εἰσεληλυθεν πολλων σοφιστων ὀχλος ἐξηρτημενος.* — Dieses satyrische Schauspiel nennt Suidas nicht mit. Er wird aber hier offenbar falsch *κωμικος* genannt; denn die Komödienschreiber verfertigten keine satyrischen Stücke.

Digitized by Google

Sein Enkel von dem Ariston, der gleichfalls Sophokles hieß, machte sich auch als tragischer Dichter bekannt. So will es wenigstens Suidas. Hingegen merkt Meursius aus dem Diodorus Siculus an, daß dieser den zweiten Sophokles nicht für einen Enkel, sondern für einen Sohn des ältern Sophokles ausgebe. Auch die Zeitrechnung sei für die Meinung Diodors, indem dieser sage, daß der jüngere Sophokles in dem vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also neun Jahre nach dem Tode des Vaters, seine erste Tragödie haben aufführen lassen. Mit dem Diodor komme auch der Ungenannte in seiner Beschreibung der Olympiaden überein.

Eben diesen jüngern Sophokles führt auch Clemens Alexandrinus an, und sagt von ihm, daß er und Patrokles der Thurier den Kastor und Pollux für sterbliche Menschen ausgegeben haben: *Πατροκλης, ὁ Θουριος, και Σοφοκλης ὁ νεωτερος ἐν τρισι τραγῳδιαις*, u. s. f. — Diese Worte übersetzt Gratianus Hervetus bloß: Patrocles Thurius et junior Sophocles scribunt. Auch die vom Heinsius verbesserte und durchgesehene Übersetzung läßt die Worte, *ἐν τρισι τραγῳδιαις* aus. Ich glaube, sie bedeuten hier so viel als Trilogie.

(KK)

Die gerichtliche Klage, die seine Söhne wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt.) Die hierher gehörige Stelle des Cicero ist in seinem Cato Major, oder vom Alter, (Kap. 7) wo er untersucht, ob die Seelenkräfte im Alter abnehmen: Manent ingenia senibus; modo permaneat studium et industria: nec ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta. Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit: quod propter studium cum rem familiarem negligere videretur,

Digitized by Google

a filiis in judicium vocatus est: ut quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum, quasi desipientem, a re familiari removerent judices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse judicibus, quaesisseque, num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato, sententiis judicum est liberatus.

Vielleicht mag Sophokles noch in seinem Alter ein wenig liederlich gewesen sein; welches ihm wenigstens beim Athenäus schuld gegeben wird.

Und doch, wie reimt sich dazu die Probestellung beim Plato? Diese hat auch Philostrat in dem Leben des Apollonius wiederholt. Er sagt von dem Weltweisen, daß er sich der Liebe ganz und gar zu enthalten vorgenommen habe: *ὑπερβαλλομενος και το του Σοφοκλεους· ὁ μεν γαρ τον λυττωντα ἐφη, και ἀγριον δεσποτην ἀποφυγειν, ἐλθων εἰς γηρας.*

(LL)

Auch andere Schriften und Gedichte führt man von ihm an.) Nach dem Suidas schrieb er eine Elegie, Päane, und ein prosaisches Werk von dem Chore wider den Thespis und Chörilus.

Von den Päanen wird einer auf den Äskulap vom Philostratus erwähnt. — Apollonius ist bei dem Gottesdienste der Weisen in Indien gegenwärtig: *οἱ δε ᾠδον ᾠδην, ὁποιος ὁ παιαν ὁ του Σοφοκλεους, ὁν Ἀθηνησι τῳ Ἀσκληπιῳ ᾄδουσιν.* Sollte man hieraus nicht schließen, dieser Päan sei noch zur Zeit des Philostratus und Apollonius gesungen worden? — Auch in dem Gemälde, welches der jüngere Philostrat vom Sophokles entworfen hat, wird auf diesen Päan angespielt, und darauf, daß Äskulap bei ihm eingekehrt sei.

Daß er wider den Thespis und Chörilus schrieb, dient

Digitized by Google

unter anderm auch zur Widerlegung dessen, was Herr Curtius von der Verträglichkeit der griechischen Dichter untereinander sagt. Und Sophokles hatte nicht allein mit solchen schlechten Dichtern zu streiten, sondern auch mit dem Euripides; welches ich aus einer merkwürdigen Stelle des Pollux beweisen kann, wo er sagt, daß der Behelf, dem Chore das in den Mund zu legen, was der Dichter gern den Zuschauern sagen möchte, sich zwar für den komischen Chor, aber nicht für den tragischen schicke. Unterdessen habe sich doch Euripides desselben in vielen Stücken bedient; und manchmal auch Sophokles, wozu ihm der Streit, den er mit jenem gehabt, Anlaß gegeben: *Και Σοφοκλης δε αὐτο ἐκ της προς ἐκεινον ἁμιλλης ποιει σπανιακις, ὡσπερ ἐν Ἱππονῳ.*

(MM)

Die Urteile, welche die Alten von ihm gefällt haben.) Die vorzügliche Erwähnung des Sophokles beim Virgil ist bekannt:

> En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
> Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

Sabinus und Barnes meinen, Sophokles habe hier bloß seinen Namen hergeben müssen, weil der Name Euripides nicht so gut in den Hexameter gegangen sei. Aber diese Leute müssen nicht haben skandieren können. Es kommen in der Anthologie mehr als sechs Epigramme, in Hexametern und Pentametern vor, in welchen allen der Name Euripides befindlich ist.

Freilich bemerkt Cölius Rhodiginus, daß die vorletzte Silbe in diesem Namen vom Sidonius Apollinaris lang gebraucht werde:

> Orchestram quatit alter Euripides

Apud Ionem quoque, setzt er hinzu, id ipsum invenias:

Χαιρε μελαμπεπλοις Εὐριπιδη ἐν γυαλοισιν.

Digitized by Google

Sunt, fährt er fort, qui corripiant tum Graece tum Latine; ut in eo:

Nulla aetate tua, Euripides, monumenta peribunt.

Aber in dem Verſe des Jon iſt ja die vorletzte Silbe kurz, und die dritte von der letzten iſt lang, eben wie in allen den gedachten Sinngedichten der Anthologie. Sogar der Virgiliſche Vers:

Sola Sophocleo — — —

könnte ebenſo gut heißen:

– – ⏑ ⏑ –
Sola Euripideo — — —
– ⏑ – –

Hieße es, wie beim Sidonius Euripides; ſo ginge der Name freilich in keinen Hexameter.

(NN)

Verſchiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat.) „Er wird, ſagt Suidas, wegen ſeiner Süßigkeiten „die Biene genannt.“ — Der ungenannte Biograph giebt eine andere Urſache an: „weil er ſich von allem das Schönſte „und Beſte auszuleſen gewußt habe.“

Phrynichus Arabius in ſeinen Büchern *Σοφιστικης παρασκευης*, wovon ſich ein Auszug beim Photius findet, nennt den Äſchylus *τον μεγαλοφωνοτατον*, den Sophokles *τον γλυκυν*, und den Euripides *τον πανσοφον*.

Wider dieſen Zunamen des Süßen, wenn er ihm wegen der Lieblichkeit ſeiner Verſe wäre beigelegt worden, ließe ſich eine Anmerkung des Muretus anführen. Dieſer bemerkt es als eine von den anſtößigſten Härten der Rede, wenn der nämliche Mitlauter ſehr oft und nahe hintereinander vorkommt. Er führt zum Beiſpiele folgende Verſe aus der Medea des Euripides an, wo jene dem Jaſon vorwirft, er ſei durch ihren Beiſtand allein gerettet worden:

Digitized by Google

Ἔσωσα σ' ὡς ἰσασιν Ἑλλήνων ὅσοι
Ταὐτον συνεισεβησαν Ἀργειων σκαφος.

Die häufige Wiederholung des σ. besonders in dem ersten dieser Verse, gab den komischen Dichtern Plato und Eubulus zum Spotte Gelegenheit. Muretus fährt fort, ein zweites Beispiel dieser Härte zu geben: Alterum, sagt er, Sophoclis; et quidem ea in fabula, quae quasi regnum possidere inter tragoedias dicitur. Ibi enim Oedipus cum Tiresia jurgans, eique et aurium et mentis et oculorum caecitatem objiciens, hoc eum versu indignabundus incessit:

Τυφλος τα τ' ὠτα, τον τε νουν, τα τ' ὀμματ' εἰ.

ubi cum saepius etiam inculcaverit literam ι, quam ille alter literam σ, tamen Euripides dicacium aculeos expertus est: Sophocles a nemine, quod sciam, notatus.

(OO)

Von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm schuld giebt.) Über die Diebstähle des Sophokles soll Philostratus der Alexandriner ein ganzes Buch geschrieben haben.

Ich weiß nicht, was ich von dem Inhalte dieses Buchs denken soll. Ohne Zweifel aber wird er sie nicht besser bewiesen haben, als Clemens Alexandrinus uns ähnliche Diebstähle, deren sich die Griechen gegeneinander schuldig gemacht haben sollen, bewiesen hat.

Clemens will in dem sechsten Buche seiner Stromata darthun, daß die Griechen viele Wahrheiten aus den Büchern der Offenbarung gestohlen haben. In dieser Absicht sucht er vorläufig zu beweisen, daß die Griechen überhaupt zu gelehrten Diebstählen sehr geneigt gewesen, und sich untereinander selbst bestohlen haben. *Φερε, μαρτυρας της κλοπης αὐτους καθ' ἑαυτων παραστησωμεν τους Ἕλληνας.* Was Wunder also, fährt

Digitized by Google

er fort, da sie sich selbst bestohlen haben, daß auch wir von ihnen nicht unbestohlen geblieben sind?

Er führt hierauf verschiedene Dichter und Schriftsteller an, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und bringt Stellen aus ihnen bei, die so ziemlich einerlei Gedanken, oder einerlei Gleichnis, zum Teil mit einerlei Worten, enthalten. Als aus dem Orpheus, Musäus, Homer; aus dem Homer, Archilochus und Euripides; aus dem Äschylus, Euripides und Menander.

Und endlich sagt er, daß das Nämliche auch von solchen Verfassern zu beweisen sei, die zu gleicher Zeit gelebt hätten, und Nebenbuhler um einerlei Ruhm gewesen wären. *Λαβοις δ' ἀν ἐκ παραλληλου της κλοπης τα χωρια και των συναγωνισαμενων και ἀνταγωνισαμενων σφισι, το τοιαυτα.* — Und nun führt er verschiedene ähnliche Stellen aus dem Sophokles und Euripides an, um zu beweisen, daß diese einander bestohlen haben.

Allein es sind alles Stellen, welche solche Gedanken enthalten, die ganz gewiß weder der eine noch der andre damals zuerst gehabt haben. Es sind allgemeine Wahrheiten, auf die zwei Dichter, die nie voneinander etwas gehört haben, notwendig fallen müssen. Zum Exempel Euripides sagt im Orest:

Ὡ φιλον ὑπνου θελγητρον, ἐπικουρος νοσου.

Und Sophokles, in der Eriphile:

Ἀπελθ' ἐκεινης ὑπνον ἰητρον νοσου.

Sie sagen beide, daß der Schlaf ein wohlthätiger Arzt für mehrerlei Übel sei; deswegen sollen sie einander ausgeschrieben haben! Ferner, Euripides sagt im Ktimenus:

Τῳ γαρ πονουντι και Θεος συλλαμβανει.

Und Sophokles, im Minos:

Οὐκ ἐστι τοις μη δρωσι συμμαχος τυχη.

Digitized by Google

Wenn einer von dem andern diese Stellen hätte entlehnen müssen, so hätte man dem, der sie entlehnte, zurufen können, was man dem Allerunwissendsten zurief: Ne Aesopum quidem legisti. Denn Äsopus hat schon ein Märchen, welches diese Lehre einschärft.

Euripides, im Alexander:

Χρονος δε δειξει· ᾧ τεκμηριῳ μαθων
Ἢ χρηστον ὀντα γνωσομαι σε, ἢ κακον.

Und Sophokles, im Hipponus:

Προς ταυτα κρυπτε μηδεν· ὡς ὁ παντ' ὁρων
Και παντ' ἀκουων, παντ' ἀναπυσσει χρονος.

Beide sagen: die Zeit bringt alles an das Licht. Folglich hat einer den andern ausgeschrieben.

Unterdessen kann man aus diesen Stellen, die vielleicht Clemens dem Sophisten Hippias, den er bald darauf als einen nennt, der von ähnlicher Materie geschrieben, abgeborgt hat, so viel schließen, daß die bekannte Zeile:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιαι

schwerlich weder beim Euripides, noch beim Sophokles damals vorgekommen sei. Diese hätte einer dem andern notwendig müssen gestohlen haben. Und das hätte Hippias oder Clemens gewiß nicht anzumerken vergessen.

(PP)

Kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können.)

I. Von des Sophokles Schauspielern.

1. Klidemides, dessen Aristophanes in den Fröschen, Vers 803, gedenkt, soll, wie der Scholiast sagt, nach dem Apollonius des Sophokles Schauspieler, nach dem Kallistratus aber, vielleicht ein Sohn des Sophokles gewesen sein.

2. Tlepolemus, dessen gleichfalls Aristophanes in den Wolken, Vers 1269, gedenkt; wobei der Scholiast sagt:

Digitized by Google

ἄλλοι δε τραγικον ὑποκριτην εἰναι τον Τληπολεμον, συνεχως ὑποκρινομενον Σοφοκλει.

3. Vielleicht auch Polus, von welchem Gellius, L. VII. c. 5. folgendes erzählt: Histrio in terra Graecia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antestabat. Nomen fuisse ajunt Polum. Tragoedias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum cum satis visus est eluxisse, rediit ad quaestum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulae argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra comploret, commisereaturque interitum ejus, qui per vim extinctus existimatur. Igitur Polus lugubri habitu Electrae indutus ossa atque urnam a sepulcro tulit filii, et quasi Oresti amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est. — Vergl. *Gyrald.* Dial. VI. p. m. 692.

II. Von andern, welche den Namen Sophokles geführt haben.

1. Xylander hat in seinem Verzeichnisse der Schriftsteller, welches im Thesaurus des Stephanus angeführt wird, einen Sophokles Lariſſäus, als einen, dessen Stephanus unter *Κρανεια* gedenke. Allein Mauſſakus hat es in seinen Noten über den Harpokration bereits angemerkt, daß beim Stephanus nicht *Σοφοκλης Λαρισσαιος*, sondern *Λαρισσαιαις* zu lesen, und darunter das Schauspiel *Λαρισσαιαι* zu verstehen sei. — Vergleiche Berkels Anmerkungen über den Stephanus, Seite 476.

Auch hieß einer von den Scholiasten, welche über des Apollonius Argonautika kommentiert haben, Sophokles. Dieses Scholiasten gedenkt Stephanus unter *Ἄβαρνος*. Und

Digitized by Google

unter *Καρασιρον*, wo es ausdrücklich heißt: *Σοφοκλης ὑπομνηματιζων τα Ἀργοναυτικα.* Die noch jetzt vorhandenen Scholien über den Apollonius scheinen nur ein Auszug aus den Scholien dieses Sophokles, des Lucillus Tarrheus und des Theon zu sein.

3. Von dem Sophokles, welcher die Philosophen aus Athen vertrieb, sehe man den Jul. Pollux im neunten Buche.

III. Von den Sprichwörtern, zu welchen Sophokles Gelegenheit gegeben hat.

Dahin gehört besonders der sprichwörtliche Ausdruck: *Equus Sophocleus.*

Philostrat sagt in seinen Lebensbeschreibungen der Sophisten, daß er den Damianus zu verschiedenen Malen zu Ephesus in seinem Alter besucht habe, und setzt hinzu: *και εἰδον ἀνδρα παραπλησιον τῳ Σοφοκλειῳ ἱππῳ. Νωθρος γαρ ὑφ' ἡλικιας δοκων, νεαζουσαν ὁρμην ἐν ταις σπουδαις ἀνεκτατο.*

Cälius Rhodiginus erklärt dies Sprichwort auf folgende Weise: Quod autem de equo dictum Sophocleo est, arbitror in eo allusum ad tragici cothurni majestatem, qui sit veluti *equestris*, comicae humilitatis ratione. Unde in arte poetica Horatius:

Et tragicus plerumque dolet sermone *pedestri.*

Vel quia poetae furoris divini aflatu perciti vicem equi implent, equitis vero insidens numen, sive is Apollo sit, sive Musa, sive quivis alius. Nam et in Sibylla hoc ipsum servavit poeta nobilis:

— — — et frena furenti
Concutit et stimulos sub pectore vertit Apollo.

In dem folgenden Kapitel aber besinnt er sich eines Bessern. Er gedenkt nämlich des *Κολωνος ἱππειος*, und sagt: ad quod forte proverbium respectet, quod de equo Sophocleo praeteximus, eo quidem proclivius, si inibi quoque

Digitized by Google

habitavit Sophocles, quod in quinto de finibus Cicero significat.

Doch, beides taugt nichts. Das Pferd geht hier weder auf das eine, noch auf das andre; auch nicht darauf, daß Sophokles selbst in seinem Alter solch ein Pferd gewesen sei; sondern auf das Gleichnis zu Anfange der Elektra, wo Oreſt sagt:

Ὥσπερ γαρ ἱππος εὐγενης κἀν ᾖ γερων,
Ἐν τοισι δεινοις θυμον οὐκ ἀπωλεσεν,
Ἀλλ᾽ ὀρθον οὐς ἱστησιν᾽ ὥσαυτως δε συ
Ἡμας τ᾽ ὀτρυνεις, καὐτος ἐν πρωτοις ἑπῃ.

(QQ)

Fehler der neuen Litteratoren in der Erzählung seines Lebens.) Barnesius verſteht die Worte des Scholiaſten ganz falſch, in welchen geſagt wird, daß die Komödienſchreiber den Sophokles unangetaſtet gelaſſen haben. *Ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιστοκλεους ἀποσχωμενων.*

Digitized by Google

Vorreden

zu

Das Theater des Herrn Diderot.

Aus dem Französischen.

Vorrede des Übersetzers zur ersten Ausgabe von 1760.

Dieses Theater des Herrn Diderot, eines von den vornehmsten Verfassern der berufenen Encyklopädie, bestehet aus zwei Stücken, die er als Beispiele einer neuen Gattung ausgearbeitet, und mit seinen Gedanken sowohl über diese neue Gattung, als über andere wichtige Punkte der dramatischen Poesie und aller ihr untergeordneten Künste, der Deklamation, der Pantomime, des Tanzes begleitet hat.

Kenner werden in jenen weder Genie noch Geschmack vermissen; und in diesen überall den denkenden Kopf spüren, der die alten Wege weiter bahnet und neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet.

Ich möchte wohl sagen, daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat, als er.

Daher sieht er auch die Bühne seiner Nation bei weitem auf der Stufe der Vollkommenheit nicht, auf welcher sie unter uns die schalen Köpfe erblicken, an deren Spitze der Professor Gottsched ist. Er gestehet, daß ihre Dichter und Schauspieler noch weit von der Natur und Wahrheit entfernet sind; daß beider ihre Talente gutenteils auf kleine Anständigkeiten, auf handwerksmäßigen Zwang, auf kalte Etikette hinauslaufen ꝛc.

Digitized by Google

Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischen Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt. Aber oft auch dann noch nicht.

Es wird also darauf ankommen, ob der Mann, dem nichts angelegener ist, als das Genie in seine alte Rechte wieder einzusetzen, aus welchen es die mißverstandene Kunst verdränget; ob der Mann, der es zugestehet, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterstücken eines Corneille und Racine rühmen kann; ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bei seinen Landsleuten gefunden hat.

Wenigstens muß es geschehen, wenn auch wir einst zu den gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes seine Bühne hatte.

Und ich will nicht bergen, daß ich mich einzig in solcher Hoffnung der Übersetzung dieses Werks unterzogen habe.

Vorrede des Übersetzers zur zweiten Ausgabe von 1781.

Ich bin ersucht worden, dieser Übersetzung öffentlich meinen Namen zu geben.

Da es nun vorlängst unbekannt zu sein aufgehöret hat, daß ich wirklich der Verfasser derselben bin; da ich mich des Fleißes, den ich darauf gewandt habe, und des Nutzens, den ich daraus gezogen, noch immer mit Vergnügen erinnere: so sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit giebt, meine Dankbarkeit einem Mann zu bezeigen, der an der Bildung meines Geschmacks so großen Anteil hat.

Denn es mag mit diesem auch beschaffen sein, wie es will: so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er ohne Diderots Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde

Digitized by Google

bekommen haben. Vielleicht eine eigenere: aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre.

Diderot scheint überhaupt auf das deutsche Theater weit mehr Einfluß gehabt zu haben, als auf das Theater seines eigenen Volks. Auch war die Veränderung, die er auf diesem hervorbringen wollte, in der That weit schwerer zu bewirken, als das Gute, welches er jenem nebenher verschaffte. Die französischen Stücke, welche auf unserm Theater gespielt wurden, stellten doch nur lauter fremde Sitten vor: und fremde Sitten, in welchen wir weder die allgemeine menschliche Natur noch unsere besondere Volksnatur erkennen, sind bald verdrängt. Aber je mehr die Franzosen in ihren Stücken wirklich finden, was wir uns nur zu finden einbilden: desto hartnäckiger muß der Widerstand sein, den ihre alten Eindrücke jeder, wie sie dafür halten, unnötigen Bemühung, sie zu verwischen oder zu überstempeln, entgegensetzen.

Wir hingegen hatten es längst satt, nichts als einen alten Laffen im kurzen Mantel und einen jungen Geck in bebänderten Hosen unter ein Halbdutzend alltäglichen Personen auf der Bühne herumtoben zu sehen; wir sehnten uns längst nach etwas Besserm, ohne zu wissen, wo dieses Bessere herkommen sollte: als der Hausvater erschien. In ihm erkannte sogleich der rechtschaffne Mann, was ihm das Theater noch eins so teuer machen müsse. Sei immerhin wahr, daß es seitdem von dem Geräusche eines nichts bedeutenden Gelächters weniger ertönte! Das wahre Lächerliche ist nicht, was am lautesten lachen macht; und Ungereimtheiten sollen nicht bloß unsere Lunge in Bewegung setzen.

Selbst unsere Schauspieler fingen an dem Hausvater zuerst an, sich selbst zu übertreffen. Denn der Hausvater war weder französisch, noch deutsch: er war bloß menschlich. Er hatte nichts auszudrücken, als was jeder ausdrücken konnte, der es verstand und fühlte.

Digitized by Google

Und daß jeder seine Rolle verstand und fühlte, dafür hatte nun freilich Diderot vornehmlich gesorgt. Wenn ich aber doch gleichwohl auch meiner Übersetzung ein kleines Verdienst in diesem Punkte zuschreibe: so habe ich, wenigstens bis itzt, von den Kunstrichtern noch keinen besondern Widerspruch zu erfahren gehabt.

Nicht als ob ich meine Übersetzung frei von allen Mängeln halten wollte; nicht als ob ich mir schmeichelte, überall, auch da den wahren Sinn des Verfassers getroffen zu haben, wo er selbst in seiner Sprache sich nicht bestimmt genug ausgedrückt hat! Ein Freund zeigt mir nur erst itzt eine dergleichen Stelle; und ich bedaure, daß ich in dem Texte von diesem Winke nicht Gebrauch machen können. Sie ist in dem natürlichen Sohne in dem dritten Auftritte des ersten Aufzuges, wo Theresia ihrer Sorgfalt um Rosaliens Erziehung gedenkt. „Ich ließ mir es angelegen sein, sagt sie, den Geist und be„sonders den Charakter dieses Kindes zu bilden, von welchem „einst das Schicksal meines Bruders abhangen sollte. Es war „unbesonnen, ich machte es bedächtig. Es war heftig, ich suchte „dem Sanften seiner Natur aufzuhelfen.“ Das es ist in allen vier Stellen im Französischen durch il ausgedruckt, welches ebensowohl auf das vorhergehende enfant, auf Rosalien, als auf den Bruder gehen kann. Ich habe es jedesmal auf Rosalien gezogen: aber es kann leicht sein, daß es die beiden erstenmale auf den Bruder gehen, und sonach heißen soll: „Er war un„besonnen, ich machte sie bedächtig. Er war heftig, ich suchte „dem Sanften ihrer Natur aufzuhelfen.“ Ja, dieser Sinn ist unstreitig der feinere.

Es kann jemand keinen einzigen solchen Fehler sich zu schulden kommen lassen, und doch noch eine sehr mittelmäßige Übersetzung gemacht haben!

Digitized by Google

Laokoon

oder

über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατα Η. ἡ κατα Σ. ἐνθ.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Erster Teil.

Digitized by Google

Einleitung.

Während seines Aufenthaltes in Schlesien begann Lessing, der in Berlin durch den Verkehr mit Künstlern wie Meil, der Malerin Therbusch u. a. an der bildenden Kunst Interesse gewonnen, aber wenige oder gar keine Werke des Altertums gesehen hatte, sich mit antiquarischen Studien zu beschäftigen. Einige Kupferwerke und die Schriften der Engländer Spence u. a., der Franzosen Caylus u. s. w., deren er im Laokoon gedenkt, bildeten die beschränkten Quellen, aus denen er seine Anschauungen und Ideen entnehmen und erweitern konnte; aber er wußte das, was Winckelmann, dessen Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 1755 erschienen waren, an Kenntnis der Werke des Altertums durch Anschauen voraus hatte, durch eine fast erschöpfende Belesenheit in den Schriften des Altertums, an der es Winkelmann beinahe gänzlich gebrach, zu ersetzen. Auf diesem Wege, von den Äußerungen der Alten ausgehend und dieselben mit richtiger Unterscheidung zwischen Kopie und Original auf die ihm bekannten Nachbildungen anwendend, gelangte er mehr zur Anwendung der Theorie, als zur Abstrahierung derselben von den Bildwerken. In dieser freieren Sphäre, die über der faktischen Erscheinung eine ungebundenere Bewegung gestattet, forschte er den allgemeinen Grundsätzen nach, aus denen er dann wieder die Anwendung für das Specielle mit seiner strengen logischen Dialektik abzuleiten wußte, so daß er die Grenzen seiner Kenntnis von Kunstwerken in wunderbarer Weise vergessen machte.

Die einzelnen Aufsätze, die er in Breslau niedergeschrieben, glaubte er, wie sein Freund Klose berichtet, zu einem Ganzen nicht verweben zu können, und wollte sie anfänglich unter dem Titel Hermäa drucken lassen, womit die Griechen bezeichneten, was man zufällig auf dem Wege fand. „Man denke sich einen Menschen von unbegrenzter Neugierde", sagt er in der bereits entworfnen Vorrede, „ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft; unfähig seinem Geiste eine feste Richtung zu geben, wird er, jene zu sättigen, durch alle Felder der Gelehrsamkeit herumschweifen, alles anstaunen, alles erkennen wollen, und alles überdrüssig werden; ist

Digitized by Google

er nicht ohne Genie, so wird er vieles bemerken, aber wenig ergründen, auf mancherlei Spuren geraten, aber keine verfolgen; Aussichten zeigen, aber in Gegenden, die oft des Anblicks kaum wert sind." In diesem Sinne wollte er die zerstreuten kleinen Aufsätze aufgefaßt wissen, die zum Teil vor dem Erscheinen der Geschichte der Kunst des Altertums von Winckelmann niedergeschrieben und druckfertig waren.

Das Erscheinen dieses bedeutenden Werkes (1764) scheint Lessing auf den Gedanken gebracht zu haben, seine Gedanken über die Kunst des Altertums in mehr geordneter Weise vorzutragen. Die Gesetze der Kunst, der redenden, wie der bildenden, die das Altertum in Lehre und Leistung aufgestellt, waren ihm die Kunstgesetze schlechthin, und indem er die des Altertums entwickelte, gab er zugleich die Entwicklung der Gesetze, auf denen auch die Kunst der neuen Zeit beruhen oder nach denen sie sich berichtigen mußte. Ihm aber waren die redenden Künste durch Übung und Studium vertrauter, als die bildenden. Der ausschließende Enthusiasmus für die bildende Kunst, der Winckelmann beseelte, forderte ihn auf, auch der redenden Kunst und vor allem der Poesie Gerechtigkeit zu erstreiten. Es widerstand ihm, die Malerei, wie er die bildende Kunst mit Einschluß der Bildhauerei benannte, zum Maßstabe für die Poesie gemacht zu sehen. Er hielt beide gegeneinander, und fand, daß man bei Beurteilung von Werken des Dichters und Malers über denselben Stoff die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machte, die man dem einen oder andern zur Last legte, je nachdem man entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei hatte.

Wie er in der Vorrede zu Hogarths Werk über die Zergliederung der Schönheit sich gefreut hatte, den Begriff der Schönheit durch die Entdeckung der Wellenlinie aus der Allgemeinheit auf bestimmte, fast mathematisch zu beweisende Grenzen eingeschränkt zu sehen; wie er in der Abhandlung über Pope den Unterschied des Philosophen von dem Dichter hervorgehoben hatte; wie er in den Abhandlungen über die Fabel Äsops, die ihm für die einzige galt, diese Gattung von der Poesie ausgesondert und ihre Gesetze bestimmt hatte; so schied er jetzt die Poesie von der Plastik, indem er die Grenzen beider, die auch die Grenze zwischen beiden sein mußten, festzustellen unternahm. Wenn er in dieser Scheidung zu streng gewesen sein sollte, so war er es doch nur in Kleinigkeiten, indem er, was für beide Gattungen der Kunst im ganzen und großen genommen unbestreitbar richtig war, nun auch streng bis ins Einzelnste durchgeführt wissen wollte, so daß die Beschreibung, auch wo sie nicht Haupt- und Selbstzweck war, ganz aus der Poesie verbannt sein sollte; eine Konsequenz, die durch die übertriebne Schätzung der sogenannten malerischen Poesie veranlaßt war, wie sie durch den von ihm

Digitized by Google

einst selbst als größten malerischen Dichter aller Länder und Zeiten geschätzten Thomson, den Dichter der Jahreszeiten, aufgekommen, wenigstens mustergültig geworden und durch die Schweizer Kritiker, die sich schlechthin die Maler nannten, zu einer Art von System erhoben war. Die Bekämpfung des Irrtums ist nicht selten allzustreng.

Lessing ging, als er seine Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poesie in Berlin ordnete und ausarbeitete, von einer Bemerkung Winckelmanns über den Laokoon aus, in der ihn ein Seitenblick auf Virgils Laokoon zuerst aufmerksam machte, daß hier die Begriffe nicht gebührend auseinander gehalten seien. Den verschlungenen Faden der Untersuchung, bevor Lessing zu dem eigentlichen Gegenstande seines Werkes gelangt, hier bloß zu legen, scheint nicht erforderlich. Diesen aber erreicht er, als er die Meinung des Grafen Caylus untersucht: der Wert der Dichter bestimme sich nach der Brauchbarkeit für den Maler und ihre Rangordnung nach der Menge malerischer Stoffe, die sie dem Künstler darbieten. Die Untersuchung dieser Ansicht ergiebt, daß die Malerei und Poesie sich durch den Gebrauch der Mittel, um ihre Idee darzustellen, unterscheiden; während jene Gestalten und Farben im Raume anwendet, drückt diese durch artikulierte Laute in der Zeit aus, was sie ausdrücken will, und ist ausschließlich auf Handlungen, wie jene ausschließlich auf Körper beschränkt. Zwar kann auch die Malerei Handlungen darstellen, aber nur durch Körper, wie die Poesie zwar auch Körper darstellen kann, aber nur andeutend durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren räumlich nebeneinanderstehenden Bildungen nur den prägnantesten Moment der Handlung wählen, aus dem das Vorausgegangene und Folgende mit einem Blicke zu erkennen ist, während die Poesie in ihren fortschreitenden Nachbildungen der Handlung nur eine einzige Eigenschaft des Körpers gebrauchen kann und deshalb diejenige wählen muß, welche die sinnlichste ist, um den Körper vor die Einbildung zu bringen. Aus diesen Sätzen leitet er dann die Regeln für die malerischen Beiwörter und die Sparsamkeit in der Schilderung körperlicher Gegenstände her, wobei Homer ihm überall Muster und die Ausführlichkeit der neueren Dichter, z. B. des Arioſt in der Beschreibung der Alcina, ein Beispiel des Verwerflichen ist.

Der Gewinn dieser Untersuchungen und ihrer Resultate war für die Zeit, in welcher Laokoon erschien, ein fast verlorner, und Lessing wußte sehr wohl, was er sagte, als er seinem Laokoon wenige Leser und noch wenigere gültige Richter versprach, oder als er bei der Übersendung des Werkes meinte, Gleim werde alle seine Freundschaft gegen ihn nötig haben, um diesen Mischmasch von Pedanterie und Grillen zu lesen und nur nicht ganz verwerflich zu finden. Er wählte diese wegwerfenden

Digitized by Google

Bezeichnungen, als ob er aus der Seele der Leser dieser Gattung rede, die mit ihren beschreibenden Nachahmungen der Natur in Vers und Prosa der Entwicklung der poetischen Litteratur Wunder welchen Dienst geleistet zu haben glaubten. Waren doch auch gelehrte und sonst einsichtige Beurteiler, wie der Göttinger Heyne, kaum im stande, dem Gedankengange zu folgen, so daß sie sich an Einzelnheiten hielten! Einer der eingehendsten Leser war Klotz, der in den Hallischen gelehrten Zeitungen einen sorgsamen und bündigen Auszug gab und den Laokoon unter die besten Schriften der Nation stellte; Genie, philosophischer Scharfsinn, Belesenheit, Kenntnis der Künste zeige sich auf allen Seiten und erhebe den Schriftsteller unter die klassischen Autoren. Doch kündigte Klotz eine Begründung seiner über Einzelnes abweichenden Meinung an, die, als sie erschien, für ihn und seinen Ruf sehr verhängnisvoll wurde.

Der Laokoon, der im Mai 1766 erschien, kündigte sich als erster Teil eines umfassenderen Werkes an, das mindestens auf drei Teile berechnet war. Zur weiteren Ausarbeitung, in Kassel oder Göttingen, war Lessing noch im Frühjahre 1769 geneigt. Er bemerkte dabei, noch habe sich keiner, auch Herder nicht, träumen lassen, wo er hinaus wolle. Andeutungen dazu gab er in einem ausführlichen Briefe an Nicolai vom 26. März 1769. Es geht daraus, deutlicher noch als aus dem gedruckten ersten Teile, bei dem es trotz aller Vorarbeiten für die späteren geblieben ist, hervor, daß die Poesie und ihre Gesetze den Schwerpunkt des Werkes bilden, daß ferner die Poesie auch von der Prosa gesondert und ihre Arten und Grade untersucht werden sollten; und daß Lessing mit Aristoteles, doch aus anderem Grunde, die dramatische als die höchste Gattung der Poesie aufstellte, in welcher die Worte aufhören willkürliche Zeichen zu sein und natürliche Zeichen willkürlicher Dinge werden.

B. Suphan.

Digitized by Google

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und die Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese

Digitized by Google

Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen, als in der Art ihrer Nachahmung, (ὑλῃ και τροποις μιμησεως) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht

Digitized by Google

ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urteilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist, als das Baumgar-

Digitized by Google

tenſche, ſo werden doch meine Beiſpiele mehr nach der Quelle ſchmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichſam ausſetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, ſo habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufſchrift laſſen wollen. Andere kleine Ausſchweifungen über verſchiedene Punkte der alten Kunſtgeſchichte tragen weniger zu meiner Abſicht bei, und ſie ſtehen nur da, weil ich ihnen niemals einen beſſern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künſte überhaupt begreife; ſo wie ich nicht dafür ſtehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poeſie auch auf die übrigen Künſte, deren Nachahmung fortſchreitend iſt, einige Rückſicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechiſchen Meiſterſtücke in der Malerei und Bildhauerkunſt ſetzet Herr Winkelmann in eine edele Einfalt und ſtille Größe, ſowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des „Meeres, ſagt er*), allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag „auch noch ſo wüten, ebenſo zeiget der Ausdruck in den Figuren „der Griechen bei allen Leidenſchaften eine große und ge„ſetzte Seele.

„Dieſe Seele ſchildert ſich in dem Geſichte des Laokoons, „und nicht in dem Geſichte allein, bei dem heftigſten Leiden. „Der Schmerz, welcher ſich in allen Muskeln und Sehnen „des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das „Geſicht und andere Teile zu betrachten, an dem ſchmerzlich

*) Von der Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerei und Bildhauerkunſt. S. 21. 22.

Digitized by Google

„eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; „dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut „in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt „kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon „singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist „vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es „Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die „Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit „gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon „leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend „gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser „große Mann das Elend ertragen zu können.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die „Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke „des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor „einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in „einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit „reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben „mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier

Digitized by Google

will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter*), daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φεῦ, ἀτταταῖ, ὠ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamieret werden mußten, als bei einer zusammenhangenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich ebensolange dauren lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut**); nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die

*) Brumoy Théât. des Grecs T. II. p. 89.

**) Iliad. *E.* v. 343. ἡ δε μεγα ἰαχουσα —

Digitized by Google

Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen*).

Soweit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts**). Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei den Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel,

*) Iliad. *E.* v. 859.

**) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

Digitized by Google

die ruhig schlafen, solange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben*). Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftiget, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εἰα κλαιειν Πριαμος μεγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν*, läßt er an einem andern Orte**) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen

*) Iliad. *Η.* v. 421.

**) Odyss. *Δ.* v. 195.

Digitized by Google

läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter*) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

---

*) Chataubrun.

Digitized by Google

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen „will," sagt ein alter Epigrammatist*) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten, wie möglich; ich will dich doch malen. „Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein „Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern „insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheu„sal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch

*) Antiochus. (Anthолog. lib. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

Digitized by Google

die Griechen ihren Pauſon, ihren Piräikus ſollten gehabt haben. Sie hatten ſie; aber ſie ließen ihnen ſtrenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauſon, der ſich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, deſſen niedriger Geſchmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menſchlichen Bildung am liebſten ausdrückte*), lebte in der verächtlichſten Armut**). Und Piräikus, der Barbierſtuben, ſchmutzige Werkſtätte, Eſel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländiſchen Künſtlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur ſo viel Reiz hätten, und ſo ſelten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen***), des Kotmalers; obgleich der wollüſtige Reiche ſeine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch dieſen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

---

*) Jungen Leuten, befiehlt daher Ariſtoteles, muß man ſeine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, ſo viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieſer Stelle anſtatt Pauſon, Pauſanias geleſen wiſſen, weil von dieſem bekannt ſei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. (de umbra poetica, comment. I. p. XIII.) Als ob man es erſt von einem philoſophiſchen Geſetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wolluſt zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunſt (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um ſeine Vermutung zurückzubehalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn, über den Älian Var. Hist. lib. IV. cap. 3), welche den Unterſchied, den Ariſtoteles daſelbſt zwiſchen dem Polygnotus, Dionyſius und Pauſon angiebt, darin ſetzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionyſius Menſchen, und Pauſon Tiere gemalt habe. Sie malten alleſamt menſchliche Figuren; und daß Pauſon einmal ein Pferd malte, beweiſet noch nicht, daß er ein Tiermaler geweſen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang beſtimmten die Grade des Schönen, die ſie ihren menſchlichen Figuren gaben, und Dionyſius konnte nur deswegen nichts als Menſchen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu ſklaviſch folgte, und ſich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen geweſen wäre.

**) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

***) Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.

Digitized by Google

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius*), gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzet**). Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren

*) De pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

**) Plinius lib. XXXIV. sect. 9. Edit. Hard.

Digitized by Google

Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit*); und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Tieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere,

*) Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit hält, wie Spence, Polymetis p. 132. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

Digitized by Google

worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben*).

**) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch itzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indes hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen, (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48) als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272): „Obschon die Furien in den „Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch „eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. „Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Bas„reliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen „Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem „Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so „weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. „In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis), „sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen und allem „Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien hätte „einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter

Digitized by Google

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

„nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. „Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten „gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. „Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That „vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich itzt zu richten, alle Ur„sache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie ebenso wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Übergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich daneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen, (Antiqu. expl. T. I. p. 162) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stützet, hätte er Kassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübnis über ein Unglück, das sie selbst unschuldigerweise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

Digitized by Google

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser*), in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener**), daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern

*) Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

**) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

Digitized by Google

wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab*). Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben**).

*) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

**) Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch

Digitized by Google

Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen*).

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die lokrischen Felsen und die euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild**). Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie***).

Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

*) Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

**) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

***) Eundem, nämlich den Myro, lieset man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein, als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen

Digitized by Google

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil sei. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßliche der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen

---

worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn στιβον και αναγκαν ερπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

Digitized by Google

wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst, ist es, was sein Schreien zu wei-

Digitized by Google

bischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle

Digitized by Google

Natur empöret. Der Dichter*), der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest „du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn „immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die „dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch „im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urteilen**). Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter ge-

*) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Αἰεὶ γαρ διψᾳς βρεφεων φονον; ἡ τις Ἰησων
Δευτερος, ἡ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

**) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

Digitized by Google

lingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was

Digitized by Google

kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mitbegriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so

Digitized by Google

schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr

Digitized by Google

als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist*). Man denke sich

*) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Über eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 701—705)

Ἵν' αὐτὸς ἦν προσουρος, οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδὲ τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ᾧ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winshemsche Übersetzung giebt dieses so:

Digitized by Google

einen Menſchen in dieſen Umſtänden, man gebe ihm aber Geſundheit, und Kräfte, und Induſtrie, und es iſt ein Robinſon Cruſoe, der auf unſer Mitleid wenig Anſpruch macht, ob uns

---

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolierte Überſetzung des Th. Johnſon nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man ſollte glauben, er habe dieſe veränderten Worte aus der gebundenen Überſetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieſer (ſein Werk iſt ſehr ſelten, und Fabricius ſelbſt hat es nur aus dem Oporinſchen Bücherverzeichniſſe gekannt) drückt ſich ſo aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn dieſe Überſetzungen ihre Richtigkeit haben, ſo ſagt der Chor das Stärkſte, was man nur immer zum Lobe der menſchlichen Geſellſchaft ſagen kann: Der Elende hat keinen Menſchen um ſich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen böſen Nachbar hätte! Thomſon würde ſodann dieſe Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüſte Inſel von Böſewichtern ausgeſetzten Meliſander ſagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles,
Where never human foot had marked the shore,
These ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind,
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Digitized by Google

gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr

---

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον ὁπου καλον οὐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ᾽ οὑ ἀμοιβαιον λογον στεναζων ἀκουσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Übersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebenso wohl Brumoy, als unser neuer deutscher Übersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet". Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß wenn *κακογειτονα* von *τιν᾽ ἐγχωρων* getrennet werden, und ein besonders Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδε* vor *κακογειτονα* notwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es ebenso offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehöret, und das Komma nach *ἐγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Übersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die wittenbergische von 1585 in Oktav, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον,* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Anteil nimmt; so daß die ganzen Worte *οὐδ᾽ ἐχων τιν᾽ ἐγχωρων κακογειτονα* bloß durch neque quenquam indi-

Digitized by Google

reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, soviel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, ge-

---

genarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue englische Übersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in κακοξεῖνον auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner übersetzet:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lies,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

Digitized by Google

habt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter, als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unserm Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la difficulté vaincue zu benennen *).

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathi-

*) Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

Digitized by Google

sieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig aus-
drückt*). „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger, und
„einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch
„den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern
„weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem
„körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen
„Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll,
„so fahren wir natürlicherweise zusammen, und ziehen unsern
„eigenen Arm, oder Schienbein, zurück; und wenn der Schlag
„wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben-
„sowohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es
„gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträcht-
„lich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei
„erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir
„in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu können,
„als er." — Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für
unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt,
daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist,
einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuz-
fäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für
Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine
Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich,
deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so
daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeint-
lich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung
in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten den-
jenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen
heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum ersten-
male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche
anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn
sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger,

*) The theory of moral sentiments, by Adam Smith. Part I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

Digitized by Google

wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hatte ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns „weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend ein„führen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist

Digitized by Google

keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebensowenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem

Digitized by Google

andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fälle zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch

Digitized by Google

den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran*). Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen**). Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der

*) Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.

**) Trach. v. 1088. 1089.

— — ὅστις ὡστε παρθενος
Βεβρυχα κλαιων — —

Digitized by Google

geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skeuopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

Es giebt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani*), und von den neuern den Montfaucon**) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler.

---

*) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

**) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envi, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

Digitized by Google

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können*). Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch itzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen

*) Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, ceterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias ceteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

Digitized by Google

aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus*) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeiget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen**) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht

*) Paralip. lib. XII. v. 398—408 et v. 439—474.

**) Oder vielmehr Schlange; denn Lykrophon scheinet nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

Digitized by Google

gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige*), welcher sowohl Vater als Kinder von den

*) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja und besonders die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199—224.)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum

Digitized by Google

Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieſes gleichfalls, da ſie es doch als Griechen nicht hätten thun ſollen: alſo iſt es wahrſcheinlich, daß ſie es auf Veranlaſſung des Virgils gethan haben.

Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und ſo Eumolp: (von dem man ſagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen ſei: ihr Gedächtnis hat immer an ihren Verſen ebenſo viel Anteil, als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt:
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge ſind in beiden Stellen eben dieſelben, und Verſchiedenes iſt mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das ſind Kleinigkeiten, die von ſelbſt in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der

Digitized by Google

Ich empfinde sehr wohl, wieviel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen,

---

Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußstapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt, sanguineae jubae: Petron, liberae jubae luminibus coruscant. Virgil, ardentes oculos suffecti sanguine et igni: Petron, fulmineum jubar incendit aequor. Virgil, fit sonitus spumante salo: Petron, sibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere; aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundene Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmütige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur, (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.) welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες
Οἰμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη στυγερον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese

Digitized by Google

nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden*). Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater

---

Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Üppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verraten wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

*) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

Digitized by Google

ihnen zu Hilfe kömmt, so ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinderteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus*) zu bezeugen. Wieviel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur

*) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hiervon mußte der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.

Digitized by Google

ſowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meiſten beſchäftiget, wo gegenwärtig der heftigſte Schmerz iſt.

Weiter aber auch nichts, als dieſe Freiheit der Arme, fanden die Künſtler zuträglich, in Anſehung der Verſtrickung der Schlangen von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon ſich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

> Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
> Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieſes Bild füllet unſere Einbildungskraft vortrefflich; die edelſten Teile ſind bis zum Erſticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Geſichte. Demungeachtet war es kein Bild für Künſtler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um dieſe bemerken zu können, mußten die Hauptteile ſo frei ſein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf ſie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und ſchwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene ſchmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche ſo ſehr ausdrückend iſt, würde unſichtbar geblieben ſein. Was man über, oder unter, oder zwiſchen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Preſſungen und Aufſchwellungen erſchienen ſein, die nicht von dem innern Schmerze, ſondern von der äußern Laſt gewirket worden. Der ebenſo oft umſchlungene Hals würde die pyramidaliſche Zuſpitzung der Gruppe, welche dem Auge ſo angenehm iſt, gänzlich verdorben haben; und die aus dieſer Wulſt ins Freie hinausragende ſpitze Schlangenköpfe hätten einen ſo plötzlichen Abfall von Menſur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerſt anſtößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverſtändig genug geweſen ſind, ſich demungeachtet an den Dichter zu binden. Was dann aber

Digitized by Google

auch daraus geworden, läßt sich unter anderm aus einem Blatte des Franz Cleyn*) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler ebensosehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er, mit beiden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nach-

*) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

Digitized by Google

ahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen*). Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiednen Stoffe ebensogut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzu-

*) So urteilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passèrent de l'île de Ténédos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

Digitized by Google

ahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdrucke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

Digitized by Google

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten*). Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen

*) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la peinture. Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Virgils gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

Digitized by Google

könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?*) Ich

*) Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen, als auf das Gedichte des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und

Digitized by Google

begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor

da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,

Digitized by Google

Augen gehabt, in dieſe andere Züge verwandeln zu müſſen glaubte, dieſe wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket ſogar, wenn Virgil die Gruppe zu ſeinem Vorbilde gehabt hätte, daß er ſich ſchwerlich würde haben mäßigen können, die Verſtrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichſam nur erraten zu laſſen. Sie würde ſein Auge zu leb-

---

Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jam jam ingentes fletus, lacrimasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et paene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieſes Gedicht, nebſt andern des Sadolets, ſeiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582) mit einverleibet; allein ſehr fehlerhaft. Für bini (v. 14) lieſet er vivi; für errant (v. 15) oram, u. ſ. w.

haft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Äneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu*): die Geschichte des Laokoon solle bloß zu

*) De la peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poëme; et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Vir-

Digitized by Google

der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vor-

gile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

Digitized by Google

bild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns itzt dafür giebt:

> Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
> Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl, als dem Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nach-

Digitized by Google

ahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mitbeschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei

Digitized by Google

der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis*) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit, und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst.

*) Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führet den Titel: Polymetis, or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient artists, being an attempt to illustrate them mutually from one another. In ten books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

Digitized by Google

Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke*). Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte**), auch von den alten Waffenschmieden

*) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

**) Ich sage, es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Üppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta
Pendentisque dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Ri-

Digitized by Google

auf den Helmen und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Rätsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt

---

galtius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Konstruktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. dessen Reisen deut. Übers. S. 249.) „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den „Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie „gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, „wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäuget worden. „Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin „Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in die„sem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, „welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch „ausgedruckt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches „mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche „Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus „Pius geschlagen worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art, und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Vors erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn' einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann

Digitized by Google

selbst, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Überraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens danach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; Schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt; die Figur fällt mit dem Oberteile weit vor; und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es notwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurteil kann auch auf unsre Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebenso wenig Zweifel desfalls übrig bliebe, als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß

Digitized by Google

und seine Prokris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirk-

---

sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ' Ὀλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ. v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. III.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche

Digitized by Google

lich die sanften Lüfte personifieret, und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Aurae verehret haben *). Ich gebe es zu, daß wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit

---

die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben, oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öftrer berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen kopieret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfnen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermutungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden, heißet. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demungeachtet: non liquet.

*) „Ehe ich, sagte Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208) „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die

Digitized by Google

einer Hermesſäule vergleicht, man das Ähnliche in dieſer Vergleichung ſchwerlich finden dürfte, ohne eine ſolche Säule zu ſehen, ohne zu wiſſen, daß es ein ſchlechter Pfeiler iſt, der bloß das Haupt, höchſtens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket*). — Erläuterungen von dieſer

„Geſchichte vom Cephalus und Prokris, beim Ovid, gar nicht zu finden. „Ich konnte auf keine Weiſe begreifen, wie Cephalus durch ſeine Aus„rufung, Aura venias, ſie mochte auch in einem noch ſo zärtlichen „ſchmachtenden Tone erſchollen ſein, jemanden auf den Argwohn bringen „können, daß er ſeiner Prokris untreu ſei. Da ich gewohnt war, unter „dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt, oder einen ſanften „Wind insbeſondere zu verſtehen, ſo kam mir die Eiferſucht der Prokris „noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausſchweifendſte gemei„niglich zu ſein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura „ebenſowohl ein ſchönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, „ſo bekam die Sache ein ganz anderes Anſehen, und die Geſchichte dünkte „mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieſer Entdeckung, mit der ſich Spence ſo ſehr ſchmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt laſſen, daß auch ohne ſie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich iſt. Man darf nämlich nur wiſſen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil ſie ſich einer mäumlichern Schönheit rühmte, als ſelbſt der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermeſſenheit ſchlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

*) Juvenalis Satir. VIII. v. 52—55.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechiſchen Schriftſteller mit in ſeinen Plan gezogen gehabt hätte, ſo würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Äſopiſche Fabel beigefallen ſein, die aus der Bildung einer ſolchen Hermesſäule ein noch weit ſchöneres und zu ihrem Verſtändniſſe weit unentbehrlicheres Licht erhält, als dieſe Stelle des Juvenals. „Merkur, er„zählet Äſopus, wollte gern erfahren, in welchem Anſehen er bei den

Digitized by Google

Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der

„Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit, und kam zu einem Bild„hauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters und fragte den Künstler, „wie teuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. Merkur „lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr ebensoviel. In„dem ward er sein eigenes Bild gewahr und dachte bei sich selbst: ich „bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen „die Menschen notwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? „(Er wies auf sein Bild.) Wie teuer möchte wohl der sein? Dieser? „antwortete der Künstler. O, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt „Ihr diesen obendrein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckichter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersahe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demütigung ebenso natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Übersetzern und Nachahmern der Fabeln des Äsopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

Digitized by Google

Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künstler und Dichter hatte einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die itzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopieret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers?*) Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet?**) Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta

*) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

**) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

Digitized by Google

zu wirklichen Wesen zu machen?*) Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines

*) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.
It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hiems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.
Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu sein. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern „ehedem dergleichen Prozessionen mit ihren Göttern überhaupt, ebenso „gewöhnlich waren, als noch itzt in gewissen Ländern die Prozessionen „sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle „Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession recht „sehr wohl passen." (come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letztern noch einzuwenden. Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifierten Abstrakten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Prozession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahrszeiten gleichsam in einer Prozession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

Digitized by Google

über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird?*) — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wässrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebensowenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist**).

VIII.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei miteinander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist; daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die

*) Aeneid. lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

**) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespräches über die alten Münzen.

Digitized by Google

Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt*). Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache; auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid**). Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königlichen Kabinett zu Berlin sehen kann***). Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem

*) Polymetis Dial. IX. p. 129.

**) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

***) Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

Digitized by Google

Erfinder, von den Dichtern ebenso oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem seine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, *Διμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence*). Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist, als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was un-

*) Polymetis Dial. VI. p. 63.

Digitized by Google

schicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorstellte*). Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da „die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen „auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte „Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit „wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen „Ausdruck nicht finden**)."

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut ge-

*) Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

**) Polymetis Dial. VII. p. 74.

Digitized by Google

trieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigne Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckichten Wangen, in verwirrtem Haare die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens

Digitized by Google

Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam*).

Eben dieſes thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus et saeva formidine cuncta replerit
Limina**). —

Oder man kann ſagen: der Dichter allein beſitzet das Kunſtſtück, mit negativen Zügen zu ſchildern, und durch Vermiſchung dieſer negativen mit poſitiven Zügen, zwei Erſcheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Geſellſchaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artiſt dieſes Kunſtſtückes entbehren muß, ſoll ſich ſeiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schweſter der Dichtkunſt ſein will: ſo ſei ſie wenigſtens keine eiferſüchtige Schweſter; und die jüngere unterſage der älterern nicht alle den Putz, der ſie ſelbſt nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, ſo muß man vor allen Dingen wohl zuſehen, ob ſie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob ſie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchſte Wirkung ihrer Kunſt haben arbeiten können.

*) Argonaut. lib. II. v. 102—106.
**) Thebaid lib. V. v. 61—69.

Digitized by Google

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete*), mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir, unter den noch übrigen Statuen von ihm, keine mit Hörnern finden**), so ist dieses vielleicht

*) Valerius Flaccus lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri, juvenisque comam vestes que Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant, in der letzten ohn' einen Zeile, scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

**) Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. Expl. T. I. p. 154) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit.

Digitized by Google

ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indes unter den ausgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich

---

Pott.) *Ἐβουλετο δε και Ἀλεξανδρος Ἀμμωνος υἱος εἰναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπευδων κερατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

Digitized by Google

als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden*).

*) Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 589. Edit. Kuhn.) Ich hatte ebensowenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Banier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.) Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151 Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetruriſchen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keinesweges aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis

Digitized by Google

Gegenteils kann man sich aber den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle*). Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von

---

praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Karniole in dem Stoschischen Kabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben. (Bibliothek der schönen Wiss. V. Band S. 30.) Der Herr von Hagedorn riet hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu nutze zu machen und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen. (Betrachtungen über die Malerei S. 222.) Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden. (Descript. des pierres gravées p. 84.) Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Mastaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien p. 44) nicht dafür, sondern für eine Hekate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtnis haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Überdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler sein.

*) Polymetis Dial. VII. p. 81.

Digitized by Google

ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifieren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt*), auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben**). Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer

---

*) Fast. lib. VI. v. 295—298.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 260) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

**) Fast. lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien

Digitized by Google

der Stadt in den römiſchen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art geweſen, als ſie Numa verordnet, ſcheinen verſchiedene alte Inſchriften zu beweiſen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird*). Auch zu Korinth war ein Tempel der Veſta ohne alle Bildſäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward**). Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Veſta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens***). Die Jaſſeer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel ſtand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf ſie falle†). Plinius gedenkt einer ſitzenden, von der Hand des Skopas, die ſich zu ſeiner Zeit in den Servilianiſchen Gärten zu Rom befand††). Zugegeben, daß es uns itzt ſchwer wird, eine bloße Veſtalin von einer Veſta ſelbſt zu unterſcheiden,

---

unter perſönlichen Vorſtellungen verehret, ſo wie ſie in Troja war verehret worden, von wannen Äneas ihren Gottesdienſt mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

ſagt Virgil von dem Geiſte des Hektors, nachdem er dem Äneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Veſta ſelbſt, oder ihrer Bildſäule, ausdrücklich unterſchieden. Spence muß die römiſchen Dichter zu ſeinem Behufe doch noch nicht aufmerkſam genug durchgeleſen haben, weil ihm dieſe Stelle entwiſcht iſt.

*) Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

**) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 194. Edit. Kuhn.

***) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

†) Polyb. Hist. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

††) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Dieſe Stelle muß Lipſius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3) ſchrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzeln Stücke des Skopas ſagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben ſollen. Er merkt ſelbſt an, daß auf den Münzen die Veſta ebenſo oft ſtehend als ſitzend erſcheine. Allein er verbeſſert dadurch nicht den Plinius, ſondern ſeine eigene falſche Einbildung.

Digitized by Google

beweiſet dieſes, daß ſie auch die Alten nicht unterſcheiden können, oder wohl gar nicht unterſcheiden wollten? Gewiſſe Kennzeichen ſprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium laſſen ſich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte ſelbſt nicht recht, was er ſahe*).

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poeſie und Malerei muß nachgedacht haben.

*) Georg. Codinus de originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, και πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem ältern, ſagt unter dem Worte *Ἑστια* eben dieſes. „Die Erde wird unter dem Namen Veſta als eine Frau ge„bildet, welche ein Tympanon trägt, weil ſie die Winde in ſich ver„ſchloſſen hält." Die Urſache iſt ein wenig abgeſchmackt. Es würde ſich eher haben hören laſſen, wenn er geſagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι.* (Plutarchus de placitis philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae.) Wo ſich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Veſta tragen ſahe, nicht beſſer zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte ſich nichts anders dabei gedenken, als das Inſtrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem ſolchen Rade ſcheinet mir das, was ſich an der Veſta des Fabretti zeiget, (Ad tabulam Iliadis p. 339) und dieſer Gelehrte für eine Handmühle hält, ſehr ähnlich zu ſein.

Digitized by Google

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist es „doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so „sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, „denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte*)."

Was heißt das anders, als sich wundern, daß wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

> Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
> Uranie —**)

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten***). „Es verdienet angemerkt zu werden, sagt er, daß „die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen „weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten „sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was „jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen

*) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

**) Statius Theb. VIII. v. 551.

***) Polym. Dial. X. p. 137.

Digitized by Google

„der römischen Kaiser zu Rate ziehen*). — Die Dichter sprechen „von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; überhaupt „aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und „übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstracta personifieret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisieret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifierte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten be-

*) Ibid. p. 139.

Digitized by Google

währet ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches*).

*) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

Digitized by Google

XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attri=

---

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poète ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die „Römer, sagt er, nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides „nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir „durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, „darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen „Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, „welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet „sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbekleidet; und in einer andern, „durchsichtig.“ In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt, (lib. I. c. 21. lib. II. c. 3.)

Digitized by Google

buten ausschmücken solle*). Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen ge-

---

bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben; nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßstellet.

*) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. π. v. 681. 682.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son temps au Sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où

Digitized by Google

funden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten

même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit Kuhn.) ἀμφοτέρους διεστραμμένους τους ποδας lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Übereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuern Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein geworden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellet, das

Digitized by Google

Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücket?

Die Ursach scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Ver-

---

mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet, (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

Digitized by Google

strickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegeneinander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen,

Digitized by Google

so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck*). Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile, und ihrer Lage untereinander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus**).

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Er-

*) v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.
**) Ad Pisones v. 128—130.

Digitized by Google

findung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten anstatt des Ovids den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine

Digitized by Google

bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido*), ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus**), einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

---

*) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

**) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes," sagt er, „hatte in seinem berühmten Ge„mälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst „ausgemalet, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert „ward; weil es aber aller Augen, zum Nachteil des Hauptwerks zu sehr „an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Aanapauomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher Säule das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden

Digitized by Google

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Zum Exempel. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter*) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine

daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

*) Iliad. υ. v. 385. et s.

Digitized by Google

Menſchliche ſo weit erhaben zu denken, als ſie nur immer will. Die Malerei aber muß eine ſichtbare Scene annehmen, deren verſchiedene notwendige Teile der Maßſtab für die darauf handelnden Perſonen werden; ein Maßſtab, den das Auge gleich daneben hat, und deſſen Unproportion gegen die höhern Weſen, dieſe höhern Weſen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künſtlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in dieſem Kampfe den erſten Angriff waget, tritt zurück und faſſet mit mächtiger Hand von dem Boden einen ſchwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzſteine hingewälzet hatten:

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λιθον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μεγαν, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες πρωιεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um die Größe dieſes Steins gehörig zu ſchätzen, erinnere man ſich, daß Homer ſeine Helden noch einmal ſo ſtark macht, als die ſtärkſten Männer ſeiner Zeit, jene aber von den Männern, wie ſie Neſtor in ſeiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Neſtors Jugendjahren zum Grenzſteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen ſolchen Stein gegen den Mars ſchleudert, von welcher Statur ſoll die Göttin ſein? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportioniert ſein, ſo fällt das Wunderbare weg. Ein Menſch, der dreimal größer iſt als ich, muß natürlicherweiſe auch einen dreimal größern Stein ſchleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemeſſen ſein, ſo entſtehet eine anſchauliche Unwahrſcheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anſtößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenſchliche Stärke haben müſſe, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung ſehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Digitized by Google

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Επτα δ' επεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger*).

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer

*) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' οὐδεος Ἰδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ῥεια διεσχιδναντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ῥηγνυμενα δια τυτθα — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter und macht die Waffen, welche sie gegeneinander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der kalte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indes will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehöres fassen konnten.

Digitized by Google

seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget*), müssen in dem

*) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezognen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva, (*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν.* Iliad. *E.* v. 744) unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus; (Iliad. *N.* v. 20) vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. *Σ.* v. 516—519.)

— — *Ἠρχε δ' ἀρα σφιν Ἀρης και Παλλας Ἀθηνη*
Ἀμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην,
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Ἀμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἡσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene

Digitized by Google

Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus*), den Idäus vom Neptun**), den Hektor vom Apollo***). Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den

---

Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

*) Iliad. Γ. v. 381.

**) Iliad. Ε. v. 23.

***) Iliad. Υ. v. 444.

Digitized by Google

Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ἠερα τυψε βαθειαν*). Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Äneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt**). In der That aber sind des Achilles Augen hier ebensowenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst

*) Iliad. v. 446.

**) Ibid. V. v. 321.

Digitized by Google

gebraucht hat, oder gebraucht haben würde; bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen: sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden*); sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts,

*) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ v. 282, wo Juno und der Schlaf ἱερὰ ἐσσάμενω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' ἐοι, εἰ τις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Εὐδοντ' ἀθρησειε: — — —

Sie furchte sich nicht, von dem Menschen gesehen zu werden; sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ἥρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ἀνδρων
Ὀψεσθαι τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον·

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto sich aufsetzet, (Iliad. E v. 845) welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

Digitized by Google

wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest*). Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte „Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heere der Griechen. „Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ' Ουλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ' ωμοισιν εχων, αμφηρεφεα τε φαρετρην.
Εκλαγξαν δ' αρ' οϊστοι επ' ωμων χωομενοιο,
Αυτου κινηθεντος· ο δ' ηϊε νυκτι εοικως·

*) Iliad. *A.* v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 7.

Digitized by Google

Ἕζετ' ἐπειτ' ἀπάνευθε νεων, μετα δ' ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Οὐρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους·
Αὐταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ'· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

Soweit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleineste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden trinkenden Götter*). Ein goldner offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so be-

*) Iliad. *A*. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

Digitized by Google

zaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγορωωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μεια δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐφυοχοει· τοι δε χρυσειοις δεπαεσσι
Λειδεχαι' ἀλληλους. Τρωων πολιν εἰσορωωτες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leukus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst

Digitized by Google

keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen*).

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des

*) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux, qu'offrent les poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poètes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs.

Digitized by Google

Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen*).

*) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph.

Digitized by Google

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus

---

p. 1351) gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; *Αἱ ποιητικαὶ φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

Digitized by Google

dieſem Gemälde allein lernen könnte*). Pandarus zieht ſeinen Bogen hervor, legt die Sehne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, ſetzt den Pfeil an die Sehne, zieht die Sehne mitſamt dem Pfeile unten an dem Einſchnitte zurück, die Sehne nahet ſich der Bruſt, die eiſerne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen ſchlägt tönend auseinander, die Sehne ſchwirret, ab ſprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach ſeinem Ziele.

Überſehen kann Caylus dieſes vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er alſo darin, warum er es für unfähig achtete, ſeinen Artiſten zu beſchäftigen? Und was war es, warum ihm die Verſammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieſer Abſicht tauglicher dünkte? Hier ſowohl als dort ſind ſichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als ſichtbare Vorwürfe, um ſeine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieſer ſein. Obſchon beide Vorwürfe, als ſichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig ſind: ſo findet ſich doch dieſer weſentliche Unterſchied unter ihnen, daß jener eine ſichtbare fortſchreitende Handlung iſt, deren verſchiedene Teile ſich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieſer hingegen eine ſichtbare ſtehende Handlung, deren verſchiedene Teile ſich nebeneinander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel

*) Iliad. Δ. v. 105.

Αὐτικ' ἐσυλα τοξον ἐυξοον — — — —
Και το μεν ευ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιη
Ἀγκλινας — — — — — — —
Αὐταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἑκ δ' ἑλετ' ἰον
Ἀβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ' ὀδυναων,
Αἰψα δ' ἐπι νευρη κατεκοσμει πικρον ὀιστον — —
Ἑλκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαξων, και νευρα βοειa.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αὐταρ ἐπει δη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἀλτο δ' ὀιστος
Ὀξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

Digitized by Google

ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleich-

Digitized by Google

sam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge

Digitized by Google

schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Zum Exempel: Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erzt, die silberne Nabe,

Digitized by Google

alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung ebensoviel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte*).

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·
Των ἡ τοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκεὴ ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Λιφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Ἐντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Του δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· αὐταρ ἐπ' ἀκρῳ
Ἡησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' ἐβαλεν, χρυσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Zepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und nur von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen**).

— — — Μαλακον δ' ἑνδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ' αὐ μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἑδησατο καλα πεδιλα·
Ἀμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Εἱλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

Und wenn wir von diesem Zepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Zepter heißt, so wie ein ähnliches ihm

*) Iliad. *E.* v. 722—731.
**) Iliad. *B.* v. 43—47.

Digitized by Google

an einem andern Orte bloß χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον, das mit goldenen Stiften beſchlagene Zepter iſt, wenn wir, ſage ich, von dieſem wichtigen Zepter ein vollſtändigeres, genaueres Bild haben ſollen: was thut ſodann Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geſchnitzten Knopf? Ja, wenn die Beſchreibung in eine Heraldik ſollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau danach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine ſolche Wappenkönigsbeſchreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich ſelber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert ſich aber Homer, wie weit er den Maler hinter ſich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geſchichte des Zepters: erſt iſt es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun iſt es der Kommandoſtab des kriegeriſchen Pelops; nun der Hirtenſtab des friedlichen Atreus u. ſ. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ἡφαιστος καμε τευχων·
Ἡφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αὐταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Ἀργειφοντῃ·
Ἑρμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ἀτρευς δε θνησκων ἑλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Ἀγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Ἀργεϊ παντι ἀνασσειν*).

So kenne ich endlich dieſes Zepter beſſer, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers dieſe Stelle als die vollkommenſte Allegorie von dem Urſprunge,

*) Iliad. B. v. 101—108.

Digitized by Google

dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Zepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, (*Ζευς Κρονιων*) ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur, (*Διαχιορῳ Αργειφοντῃ*) teilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πελοπι πληξιππῳ*) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, (*ποιμην λαων*) sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολυαρνι Θυεστῃ*) der Weg gebahnet worden, das, was bisher das Vertrauen erteilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Zepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Zepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Zepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen

Digitized by Google

trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen*).

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οὐποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπει δη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε,
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε μιν υἱες Ἀχαιων
Ἐν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser, von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill voneinander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Zum Exempel: Er will uns den Bogen des Pandarus malen;

*) Iliad. *A.* v. 234—239.

Digitized by Google

einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polieret, und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können*).

— — — Τοξον, ἐϋξοον, ἰξαλου αἰγος
Ἀγριου, ὀν ῥα ποτ' αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πειρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοχῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πειρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἐκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ' εὐ λειηνας, χρυσειην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, diese Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles

*) Iliad. Δ. v. 105—111.

Digitized by Google

man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen nebeneinander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwieferne Körper nach ihren Teilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt

Digitized by Google

nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann*).

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöld'ten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebild'ter Vogel trägt.

*) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Digitized by Google

Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?*)" Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale

*) Breitingers Kritische Dichtkunst T. II. S. 407.

Digitized by Google

dienet, als auf diese Schönheit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen

Digitized by Google

der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisieret, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert zum Exempel Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae
Forma bovis; cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc.*).

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt

*) Georg. lib. III. v. 51 et 79.

Digitized by Google

Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus*).

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedichte für ein Gastgebot auf lauter Brühen**). Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das Wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er

*) De A. P. v. 16.

**) Prologue to the satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long,
But stoop'd to truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure description held the place of sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true character of descriptive poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in description, is like children's delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen ebenso nichtig als von der andern erscheinet.

Digitized by Google

dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehrern deutschen Dichtern geraten hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben*).

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, sowie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die

*) Poétique française. T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

Digitized by Google

ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht*). „Alle Falten, sagt er,

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

Digitized by Google

„haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewichte, „oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man „in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar „in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, „ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten „gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung ge„gangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich „krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei zum Exempel ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff.

Digitized by Google

Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα**), runde, eherne, achtspeichichte Räder. Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον***), ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiednen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche zum Exempel jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erzt waren und acht Speichen „hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde.

*) Iliad. *E.* v. 722.
**) Iliad. *M.* v. 294.

Digitized by Google

Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in ebenso kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichichten", — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedne Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein sehr schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichichte". So wissen wir mit eins wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädizieret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei*) betrachtet wurde. Ein

*) Dionysius Halicarnass. in vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

Digitized by Google

Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen nebeneinander dem Dichter nicht vergönnet sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung danach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget.

Digitized by Google

Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste*). Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die

*) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625 lib. VIII. Aeneid.) Und warum dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Äneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabile texto clypei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun; sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

Digitized by Google

Anſtalten, welche Vulkan zu ſeiner Arbeit macht, ſind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anſtatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anſtalten zur Arbeit, ſondern auch die Arbeit ſelbſt zu ſehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geſchäftigen Gott mit ſeinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam*).

den Vorhang auf einmal niederfallen, und verſetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnet ſie an den Stamm einer Eiche, und nachdem ſie der Held genug begaffet, und beſtaunet, und betaſtet, und verſuchet, hebt ſich die Beſchreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier iſt, und Da iſt, Nahe dabei ſtehet, und Nicht weit davon ſiehet man — ſo kalt und langweilig wird, daß alle der poetiſche Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu laſſen. Da dieſes Gemälde hiernächſt nicht Äneas macht, als welcher ſich an den bloßen Figuren ergötzet und von der Bedeutung derſelben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob ſie ſchon von den künftigen Schickſalen ihrer lieben Enkel vermutlich ebenſo viel wiſſen mußte, als der gutwillige Ehemann; ſondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: ſo bleibet die Handlung offenbar während demſelben ſtehen. Keine einzige von ſeinen Perſonen nimmt

*) Aeneid. lib. VIII. 447—454.

Digitized by Google

daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anders vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Äneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig gnug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das

Digitized by Google

Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desſelben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu laſſen. Sein Einfall mit den verſchiedenen konzentriſchen Zirkeln iſt ſehr ſinnreich, obſchon die Worte des Dichters nicht den geringſten Anlaß dazu geben, auch ſich ſonſt keine Spur findet, daß die Alten auf dieſe Art abgeteilte Schilder gehabt haben. Da es Homer ſelbſt σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, ein auf allen Seiten künſtlich ausgearbeitetes Schild nennet, ſo würde ich lieber, um mehr Raum auszuſparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es iſt bekannt, daß die alten Künſtler dieſe nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiſet*). Doch nicht genug, daß ſich Boivin dieſes Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorſtellungen ſelbſt, denen er auf dem ſonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verſchaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild iſt, in zwei bis drei beſondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen ſollen: ſondern, anſtatt daß er ſich bemühte, den Forderungen ſeiner Gegner eine Gnüge zu leiſten, hätte er ihnen zeigen ſollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beiſpiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt ſagt**):

Λαοι δ' εἰν ἀγορῃ ἑσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
Ὠρωρει· δυο δ'ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ἀνδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ'ἀναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Ἀμφω δ' ἱεσθην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσθαι.

*) — scuto ejus, in quo Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

**) Iliad. Σ. v. 497—508.

Digitized by Google

Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Εἱατ' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δε δικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurteilen sollen, und er würde nicht so viel besondere

Digitized by Google

Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Äußrungen der Schiedesrichter sind Dinge, die aufeinander folgen, und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt*) in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebensowohl in zwölfe teilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μεν ἐτευξε, oder ἐν δε ποιησε, oder ἐν δ' ἐτιθει, oder ἐν δε ποικιλλε Ἀμφιγυηεις anfängt**). Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man

*) v. 509—540.

**) Das erste fängt an mit der 483. Zeile, und gehet bis zur 489.; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605; und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde

Digitized by Google

kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben, keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das Beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten im stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen

---

hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δε δυω ποιησε πολεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besonders Gemälde sein muß.

Digitized by Google

Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urteilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und zum Exempel die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen*), waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet**). „Homer, sagt er, kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von „dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt zum Exempel, „daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern „das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von „dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Thale

*) Phocic. cap. XXV—XXXI.

**) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial perspective, die Luftperspektiv, (perspective aërienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

Digitized by Google

„sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen per„spektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür „kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde „gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe aus„gedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen un„streitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, „damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die

Digitized by Google

Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern des Herkulaneums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde*).

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf**).

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet

*) Betracht. über die Malerei S. 185.

**) Geschrieben im Jahr 1763.

Digitized by Google

sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese*):

*) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Frau Dacier war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologien, sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les épitres d'Ovide T. II. p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meinesteils halte ich das Wort nota hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen μεσοφρυον und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Junius de pictura vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen

Digitized by Google

Ἦν ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρυσιαιη,
Εὐπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ἑλικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιηδευτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρουν,
Ἐβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη
Ὡς εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.

---

seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig ineinander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte: (Od. 28.)

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Ἐχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Το λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann, anstatt des Wortes notam, lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünschet sich der rasende Herkules beim Seneca, (v. 1215) welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Opat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter lacertorum morae so viel als juncturae. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

Digitized by Google

Λειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ἑλενην χρηματιζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert*):

*) Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer „Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. „Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht „seinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete sich die „vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die „gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Elfenbein. Unter „zween schwarzen, äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, „oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich „blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu „spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, „und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten „durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. „Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Thälern, mit „seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener „Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus „kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz er„weichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon „ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, „und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo „zarte, von Elfenbein gerundete Kugeln wallen sanft auf und nieder, „wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender „Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Teile würde Argus selbst „nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was „versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas

Digitized by Google

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oron non è, che più risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

„länglich, und ſchmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt „über ihre glatte Fläche. Am Ende dieſer herrlichen Geſtalt ſieht man „den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. Die engliſchen Mienen, die aus „dem Himmel ſtammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Überſetzung des Herrn Meinhard in dem Verſuche über den Charakter und die Werke der beſten ital. Dicht. B. II. S. 228.)

Digitized by Google

Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton ſagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meiſter des Werks. Das Lob des einen iſt alſo nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunſtwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß ſich zum Ruhme des Künſtlers viel Beſonders ſagen läßt. Wiederum kann ein Künſtler mit Recht unſere Bewunderung verlangen, auch wenn ſein Werk uns die völlige Gnüge nicht thut. Dieſes vergeſſe man nie, und es werden ſich öfters ganz widerſprechende Urteile vergleichen laſſen. Eben wie hier. Dolce, in ſeinem Geſpräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Arioſt ein außerordentliches Aufheben machen*); ich hingegen wähle ſie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntniſſe, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber ſehe bloß auf die Wirkung, welche dieſe Kenntniſſe, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce ſchließt aus jenen Kenntniſſen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler ſind; und

*) (Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell'Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. —

Digitized by Google

ich aus dieſer Wirkung, daß ſich das, was die Maler durch Linien und Farben am beſten ausdrücken können, durch Worte grade am ſchlechteſten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Arioſt allen Malern als das vollkommenſte Vorbild einer ſchönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichſte Warnung, was einem Arioſt mißlingen müſſen, nicht noch unglücklicher zu verſuchen. Es mag ſein, daß, wenn Arioſt ſagt:

Di persona era tanto ben formata
Quanto mai finger san pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, ſo wie ſie nur immer der fleißigſte Künſtler in der Natur und aus den Antiken ſtudieret, vollkommen verſtanden zu haben, dadurch beweiſet*). Er mag ſich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommenſten Koloriſten, als einen Tizian, zeigen**). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch ſo deutlich ſchließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget***). Man mag ſogar in ſeiner herabſteigenden Naſe,

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

---

*) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

**) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano.

***) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si puo ritrar, che'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro,

Digitized by Google

das schöne Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden*). Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

---

ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

*) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, avendo peraventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

Digitized by Google

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem*).

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie „reich gemalt“: so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an „mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft „die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb „diesen Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert**). Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft' und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheinet.

*) Aeneid. IV. v. 136.
**) Od. XXVIII. XXIX.

Digitized by Google

Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπεχει· βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so ineinander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐσιω,
Τον Ἀδωνιδος παρελθων,
Ἐλεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Λιδυμας τε χειρας Ἑρμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Ἀπολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler*). Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

---

*) *Εἰκονες* §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

Digitized by Google

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren ‚daß Helena weiße Arme*) und schönes Haar**) gehabt; eben der Dichter weiß demungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu dem andern ***):

Οὐ νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Ἀχαιους
Τοιηδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αἰνως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die

*) Iliad. Γ. v. 121.
**) Ibid. v. 319.
***) Ibid. v. 156—158.

Digitized by Google

Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Teil vor Teil zeiget:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie:

Pietosi a riguardare, a mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen ab-

Digitized by Google

ſchießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserleſener Perlen verſchließen; ſondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für ſich ſchon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es iſt, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Buſen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein und Äpfel uns ſeine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn ſanft auf und nieder wallen ſehen, wie die Wellen am äußerſten Rande des Ufers, wenn ein ſpielender Zephyr die See beſtreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin verſichert, daß lauter ſolche Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zuſammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche ſie Arioſt zerſtreuet und mit kalten Zügen der ſchönen Form, viel zu gelehrt für unſere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbſt Anakreon wollte lieber in die anſcheinende Unſchicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild ſeines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερον δ'ἐσω γενειον,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πειοινιο πασαι.

Ihr ſanftes Kinn, befiehlt er dem Künſtler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genaueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die ſchönſte Ründung, das ſchönſte Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das ἐσω ſcheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halſe die ſchönſte Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieſes ſchönen Halſes, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald

Digitized by Google

mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönet zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Krotona malte*).

Man vergleiche hiermit, wundershalber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in „deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen

*) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περι λογων εξετασεως.

Digitized by Google

„seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß „sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der „Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern „dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über „einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel, oder gegen höhere „Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, „eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτικα δ' ἀργεννησι καλυψαμενη ὀθονησιν
Ὡρμαι' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe

sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc) so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor alters unstreitig fleißiger gelesen, als

Digitized by Google

itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten*). Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf**). Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß

*) Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.

**) Plinius sagt von dem Apelles: (libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen: (Odyss. Z. v. 102—106.)

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα
Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἠ Ἐρυμανθον
Τερπομένη καπροισι και ὠκείῃς ἐλάφοισι·
Τῇ δε θ' ἅμα Νυμφαι, κουραι Διος Αἰγιοχοιο,
Ἀγρονομοι παιζουσι· — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird vagantium, oder etwas Ähnliches geschrieben haben; vielleicht silvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem *παιζουσι* beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 498. 499.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall: (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the de-

Digitized by Google

weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke

---

scriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her nymphs, but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In seiner Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scare proper for hunting; as that of, choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierliche Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mittanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt: (Od. IV. lib. 1.)

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

Digitized by Google

Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen*):

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und ebenso erhabener er Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Specielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi**) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu

*) Iliad. *A.* v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.
**) Plinius lib. XI. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

Digitized by Google

wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt*), und nach eben demselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat**). Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt***). „Dieser Apollo, „sagt er, und der Antinous sind beide in eben demselben Pa„laste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer „mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Er„staunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch „einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeiget, „welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im stande „sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewunderns„würdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionier„liche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der „besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich „dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, „was itzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, „in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. „Und Andreas Sacchi, einer der größten italienischen Maler, „scheinet eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde „er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches itzo in

*) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

**) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

***) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

Digitized by Google

„England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pas-
„quilini krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben
„haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo
„zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft
„sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden,
„so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer
„schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren
„wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese
„Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde
„es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also
„die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so
„werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher
„für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke
„gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem
„Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen*):

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Ἀμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Ὀδυσσευς.

„Wenn beide standen, ragte Menelaus mit den breiten Schul-
„tern hoch hervor; wenn aber beide saßen, war Ulysses der
„Ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

*) Iliad. *Γ*. v. 210. 211.

Digitized by Google

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile; die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente, nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Un-

Digitized by Google

vollkommenheiten erfordert*). Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Oppositа, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Märchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wycherley den seinigen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebenso wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit; die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φθαρτικον*, welches Aristoteles**) unumgänglich zu dem Lächerlichen ver-

*) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn T. II. S. 23.
**) De poetica cap. V.

Digitized by Google

langet; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber*). Achilles bedauert die Penthesilea getötet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἠΐ' ἀφρονα φωτα τιθῃσι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back' und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären

*) Paralipom. lib. I. v. 720—775.

Digitized by Google

in Meuterei ausgebrochen, das aufrühreriſche Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte ſeine Heerführer verräteriſch zurückgelaſſen, die Heerführer wären hier einem rachſüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgerichte über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Therſites erſcheinen? Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich. Ich weiß dieſes nicht beſſer zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakeſpeare. Edmund, der Baſtard des Grafen von Gloſter, im König Lear, iſt kein geringerer Böſewicht, als Richard, Herzog von Glouceſter, der ſich durch die abſcheulichſten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard III. beſtieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht ſo viel Schaudern und Entſetzen erwecket, als dieſer? Wenn ich den Baſtard ſagen höre*):

Thou, nature, art my goddess, to thy law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The courtesy of nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest madam's issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to creating, a whole tribe of fops,
Got' 'tween a-sleep and wake?

ſo höre ich einen Teufel, aber ich ſehe ihn in der Geſtalt eines

*) King Lear. Act. I. Sc. II.

Digitized by Google

Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glouceſter ſagen*):

But I, that am not shap'd for sportive tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want love's majesty
To strut before a wanton, ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a villain!

ſo höre ich einen Teufel, und ſehe einen Teufel; in einer Geſtalt, die der Teufel allein haben ſollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch iſt dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als ſchöne Kunſt, will ſie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle ſichtbare Gegenſtände zu: als dieſe, ſchließt ſie ſich nur auf diejenigen ſichtbaren Gegenſtände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein ſcharfſinniger Kunſt-

*) The life and death of Richard III. Act. I. Sc. I.

Digitized by Google

richter*) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vor-
„stellungen der Furcht, sagt er, der Traurigkeit, des Schreckens,
„des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit
„wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch
„die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in an-
„genehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Em-
„pfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der
„Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der
„Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht.
„Was hilfts dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst
„der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang
„nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, son-
„dern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirk-
„lich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur,
„niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an**), warum Dinge,

*) Briefe die neueste Litteratur betreffend, T. V. S. 102.

**) De poetica cap. IV.

Digitized by Google

die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαστον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι οὑτος ἐκεινος, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urteilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Überzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen

Digitized by Google

entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die

Digitized by Google

Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist*). Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er**), können „auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Ge„müte öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust er„regen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. „Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der „Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; „der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurig„keit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückselig„keit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Em„pfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die „Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald „bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen, und

*) Klotzii epistolae Homericae, p. 33. et seq.

**) Ebendaselbst S. 103.

Digitized by Google

„sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, „die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht „nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses viel„fältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, „daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut „lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn „zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit „dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die „Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von „Lust. Das Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher „ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung „zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vor„stellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebensowenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide, sagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und „dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den „berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegen„stände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber „bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des

Digitized by Google

„Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche „oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, „giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht.“ Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkleren Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mitbemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders, als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte

Digitized by Google

Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach*).

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμεν μεγαλην ἀφῤῥεθη
Ὑπ' ἀσκαλαβωιου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης ιας ὁδους
Και ιας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοις
Ἀπο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ἡσθην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens!**)

*) Nubes v. 169—174.

**) The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her

Digitized by Google

Mit dem Schrecklichen ſcheinet ſich das Ekelhafte noch inniger vermiſchen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, iſt nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin*) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Heſiodus**) das *Της εκ μεν ρινων μυξαι ρεον*; doch mich dünkt, nicht ſowohl weil es ein ekler Zug iſt, als weil es ein bloß ekler Zug iſt, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel, (*μακροι δ' ονυχες χειρεσσιν υπησαν*) ſcheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl ſind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Naſe. Aber die langen Nägel ſind zugleich ſchrecklich; denn ſie

---

complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunſt bei, ſo viel Reize in ihr vorteilhaftes Licht zu ſetzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun; her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer; from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid; the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zuſammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or chief priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy: while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

*) *Περι ὑψους, τμημα Θ'*, p. 15. edit. T. Fabri.

**) Scut. Hercul. v. 266.

Digitized by Google

sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αιμ' ἀπελειβει' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde! Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha! fährt „Neoptolem auf einmal zusammen, hier trocknen zerrissene Lap„pen, voll Blut und Eiter!" *)

NE. Ὁρω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;
NE. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποστεγον;
NE. Αὐτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνημαι' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
NE. Ἰου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ῥακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt)**) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer

*) Philoct. v. 31—39.
**) Aeneid. lib. II. v. 277.

Digitized by Google

kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken?*)

Clamanti cutis est summos direpta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessieret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drucken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte**):

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

*) Metamorph. VI. v. 387.
**) Metamorph. lib. VIII. v. 809.

Digitized by Google

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Greul und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus*), die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ἑστιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και ιοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι ιριοδοισι καθησιο
Αἰτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυμαια δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius**):

Τυιθον δ' ἠν ἀρα δη ποτ' ἐδηιτος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ ιλητον μενος ὀδμης.
Οὐ κε τις οὐδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,

*) Hym. in Cererem v. 111—116.
**) Argonaut. lib. II. v. 228—233.

Digitized by Google

Οὐδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Ἀλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαστερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus dieſem Geſichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entſchuldigen; aber es iſt kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den ſie verurſachen, ſondern nur ein inſtehender, den ſie prophezeien; und noch dazu löſet ſich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortſpiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geſchichte von der Verhungerung des Ugolino durch die ekelhafteſte, gräßlichſte Stellung, in die er ihn mit ſeinem ehemaligen Verfolger in der Hölle ſetzet; ſondern auch die Verhungerung ſelbſt iſt nicht ohne Züge des Ekels, der uns beſonders da ſehr merklich überfällt, wo ſich die Söhne ſelbſt dem Vater zur Speiſe anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauſpiele von Beaumont und Fletcher anführen, die ſtatt aller andern Beiſpiele hätte ſein können, wenn ich ſie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte*).

---

*) The Sea-Voyage, Act. III. Sc. 1. Ein franzöſiſcher Seeräuber wird mit ſeinem Schiffe an eine wüſte Inſel verſchlagen. Habſucht und Neid entzweien ſeine Leute, und ſchaffen ein paar Elenden, welche auf dieſer Inſel geraume Zeit der äußerſten Not ausgeſetzt geweſen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu ſtechen. Alles Vorrates an Lebensmitteln ſonach auf einmal beraubet, ſehen jene Nichtswürdige gar bald den ſchmählichſten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern ſeinen Hunger und ſeine Verzweiflung folgendergeſtalt aus:

LAMURE. Oh, what a tempest have I in my stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp hunger pinches me —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any meat yet?

Digitized by Google

Ich komme auf die ekelhaften Gegenſtände in der Malerei. Wenn es auch ſchon ganz unſtreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenſtände für das Geſicht gäbe, von welchen es ſich von ſich ſelbſt verſtünde, daß die Malerei, als ſchöne Kunſt, ihrer entſagen würde: ſo müßte ſie dennoch die

---

FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stinks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why man,
Poison's a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three kingdoms,
If I were master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.
LAMURE. Thou speak'st of paradise;
Or but the snuffs of those healths,
We have lewdly at midnight flang away.
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieſes iſt noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

FRANVILLE. Here comes the surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of nature,
What dainty dishes could I make of 'em.
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, sir.

Digitized by Google

ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen*), weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Er verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen,

---

LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd?
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAR. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely banquet.
SURGEON. Ay if we had it, gentlemen.
I flung it over-bord, slave that I was.
LAMURE. A most improvident villain.

*) Richardson de la peinture T. I. p. 74.

Digitized by Google

als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie miteinander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Ähnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen.

Digitized by Google

Hätte indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er*), welches auch über die „Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt „zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, „zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herr„lichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst „seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus**) und „Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahr„scheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht „bestimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias, in „welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet „kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Ge„hilfen an seinem Werke gelebet haben; Maffei aber, in der „Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler „in der achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf „dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. „Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Poly„kletus Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, „und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias ge„blühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias „später gesetzet: andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum

*) Geschichte der Kunst, S. 347.

**) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen voneinander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

Digitized by Google

läßt es Herr Winckelmann dabei bewenden, dieſen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er ſich von ſich ſelbſt? Nicht ſo ganz. Denn wenn er auch ſchon von keinen andern Gründen unterſtützt iſt, ſo macht er doch ſchon für ſich ſelbſt eine kleine Wahrſcheinlichkeit, wo man nicht ſonſt zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehilfe des Ageſander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieſelbe Perſon können geweſen ſein. Zum Glücke läßt ſich dieſes zeigen, und zwar aus ihrem verſchiedenen Vaterlande. Der erſte Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugniſſe des Pauſanias*), aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugniſſe des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Abſicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieſes Umſtandes, nicht unwiderſprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müſſen ihm die Gründe, die er aus der Kunſt des Werks, nach ſeiner unſtreitigen Kenntnis, ziehet, von ſolcher Wichtigkeit geſchienen haben, daß er ſich unbekümmert gelaſſen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrſcheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viele von den argutiis**), die dem Lyſippus ſo eigen waren, mit welchen dieſer Meiſter die Kunſt zuerſt bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desſelben Zeit halten ſollte.

Allein, wenn es erwieſen iſt, daß der Laokoon nicht älter ſein kann, als Lyſippus, iſt dadurch auch zugleich erwieſen, daß er ungefähr aus ſeiner Zeit ſein müſſe? daß er unmöglich ein weit ſpäteres Werk ſein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunſt in Griechenland, bis zum Anfange der römiſchen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald

*) *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Ἀμμίας — οὗτοι δὲ Ἀρκάδες εἰσὶν ἐκ Κλειτορος.* Phoc. cap. 9. p. 819 Edit. Kuhn.

**) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653 Edit. Hard.

Digitized by Google

wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht ebensowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht: so fährt er folgendergestalt fort*): Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide

*) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

Digitized by Google

eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Kraterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, sowie des Aphrodisius Trallianus, ebenso unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen, und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor *), allein Harduin hat sehr unrecht,

*) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

Digitized by Google

ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sahe, ἀγαλμα ἀρχαιον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebet, die in den allererſten und rauheſten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Kraterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister, miteinander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein an-

Digitized by Google

maßen können, alle aber, die daran teil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachläßiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war*). Herr Winckelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichnis machen könne**). Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts

*) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

**) Geschichte der Kunst, T. II. S. 331.

Digitized by Google

gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland ebenso wenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt*), die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Äneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?**) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes

*) Plinius l. c. p. 727.

**) Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad. ver. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, wenn man das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

Digitized by Google

Stück, als Laokoon, vollkommen angemeſſen*): ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Kabinett des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaſte des Titus ſtand, noch ganz unzertrennet an einem beſondern Orte beiſammen geweſen zu ſein ſcheinet: ſo möchte dieſe Mutmaßung von ihrer Wahrſcheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus ſelbſt gethan haben, was wir dem Pollio zuſchreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meiſter des Laokoons unter den erſten Kaiſern gearbeitet haben, wenigſtens ſo alt gewiß nicht ſein können, als ſie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht beſtärket, die er ſelbſt zuerſt bekannt macht. Sie iſt dieſe**):

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal „Alexander Albani, im Jahr 1717, in einem großen Ge„wölbe, welches im Meere verſunken lag, eine Baſe entdecket, „welche von ſchwarzgräulichem Marmor iſt, den man itzo Bigio „nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derſelben „befindet ſich folgende Inſchrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus, des Ageſanders Sohn, aus Rhodus, hat es „gemacht. Wir lernen aus dieſer Inſchrift, daß Vater und „Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermutlich war auch „Apollodorus (Polydorus) des Ageſanders Sohn: denn dieſer „Athanodorus kann kein anderer ſein, als der, welchen Pli„nius nennet. Es beweiſet ferner dieſe Inſchrift, daß ſich „mehr Werke der Kunſt, als nur allein drei, wie Plinius will,

*) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

**) Geſchichte der Kunſt, T. II. S. 347.

Digitized by Google

„gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort, Gemacht, „in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich ἐποιησε, „fecit: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheiden„heit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, ἐποιει, fa„ciebat."

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriskus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung*).

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit, (anstatt des ἐποιει, durch ἐποιησε) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, Ἀρχελαος ἐποιησε? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, Σαλπιων ἐποιησε?**) u. s. w.

*) Lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

**) Man sehe das Verzeichnis der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius, (ad Phaedri fab. 1. lib. V.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad tom. IX. Thesauri antiqu. Graec.) zu Rate.

Digitized by Google

Herr Winckelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser „als ich? Aber, wird er hinzusetzen, desto schlimmer für den „Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfterer wider„sprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel, (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich vorher ein wenig aufgehalten, und sagt*): Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius, pin-

*) Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

Digitized by Google

gendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehilfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat*):

*) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen, und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet: (lib. XXXV. sect. 39.) Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνεκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσεν zum Beweise einer ganz an-

Digitized by Google

so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demungeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann

---

dern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Über dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *O NIKIAΣ ENEKAYΣEN*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfektum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν*, *ἐγκαιειν* gebraucht hätte, würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern

Digitized by Google

kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποιησε ge-

---

gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa, dergleichen zu den Wettrennen in den nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine πτυχιον. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Karystius, beim Zenobius, (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.) daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula, tabella erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich benüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

Digitized by Google

braucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein. Doch protestiere ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die spätern gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winckelmann*), machen aus dieser „Statue einen Diskobolus, das ist, der mit dem Disco, oder „mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Mei„nung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben „an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes,

*) Geschichte der Kunst, T. II. S. 394.

Digitized by Google

„worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, „welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinter„wärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt „die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist „müßig: hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist „vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und „das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestrecket. „Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein „Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht „man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. „Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts ge„richtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor „etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so „könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vor„stellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefähr„lichen Stande besonders verdient gemacht hat: denn Fechtern „in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen „vermutlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheinet „älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu „sein."

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebensowenig ein Fechter, als ein Diskobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn*). Hic quoque in summis habitus est du-

*) Cap. I.

Digitized by Google

cibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anſtehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias ſcheinet nicht vollkommen die nämliche zu ſein, in welcher wir die Borgheſiſche Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, iſt beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies ſeinen Soldaten, wie ſie ſich mit dem Kniee gegen das Schild ſtemmen, und hinter demſelben den Feind abwarten ſollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger ſich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zuſammen gehörten, und man obnixo genu beſonders, und scuto beſonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zuſammen leſen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit iſt nunmehr ſo vollkommen als möglich. Die Statue iſt ein Soldat, qui obnixo genu*), scuto projectaque hasta impetum hostis

*) So ſagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 866).
— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

Digitized by Google

excipit; sie zeigt was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen

---

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halieut. v. 12) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

Digitized by Google

zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einigemale durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn zum Exempel Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst ebensowenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „die „Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler „im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, „kann hiermit sehr wohl bestehen.“ Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keinesweges von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, οὐκ ἀν λαθοι σε*, schreibt er an seinen Terentian*); *οὐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια.* Und wiederum: *Οὐ μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπιωσιν, και παντῃ το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Be-

*) *Περι ὑψους, τμημα ιδ'.* Edit. T. Fabri p. 36. 39.

Digitized by Google

redsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte*): Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit ἐκπληξις, pictoriae vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenso gegangen sein: „Alle Handlungen, sagt er**), und Stellungen der grie„chischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht „bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, ver„fielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus „nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen***). Τυνιφ παραχειται τριτον τι κακιας ειδος ἐν τοις παθητικοις, ὑπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἡ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen.

*) De pictura vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

**) Von der Nachahmung der griech. Werke ꝛc. S. 23.

***) Τμημα β'.

Digitized by Google

Zum Exempel. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führet er unter andern auch dieses an*): „Wir „wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, „oder Wageschalen; er hieß Parthenius.“ Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, lances Parthenio factas, nur in dem Katalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mitsamt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter anderm:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberat quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem

*) Geschichte der Kunst, T. I. S. 136.

Digitized by Google

Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben: denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja, fährt Herr Winckelmann fort, es hat sich der Name „des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den „Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen*): *Ἀπέδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὸς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ἰλιαδι τοιςδε.*

Αἰας δ' ἐγγυθεν ἦλθε, φερων σακος ἠϋτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Es ist also grade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Zum Exempel.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt**).

*) Herodotus de vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

**) Gesch. der Kunst, T. I. S. 167. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

Digitized by Google

Tauriskus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien*).

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles**).

---

*) Gesch. der Kunst, T. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. I. 17.

*) Gesch. der Kunst, T. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebenzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicherweise, Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis ferre CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII.

Digitized by Google

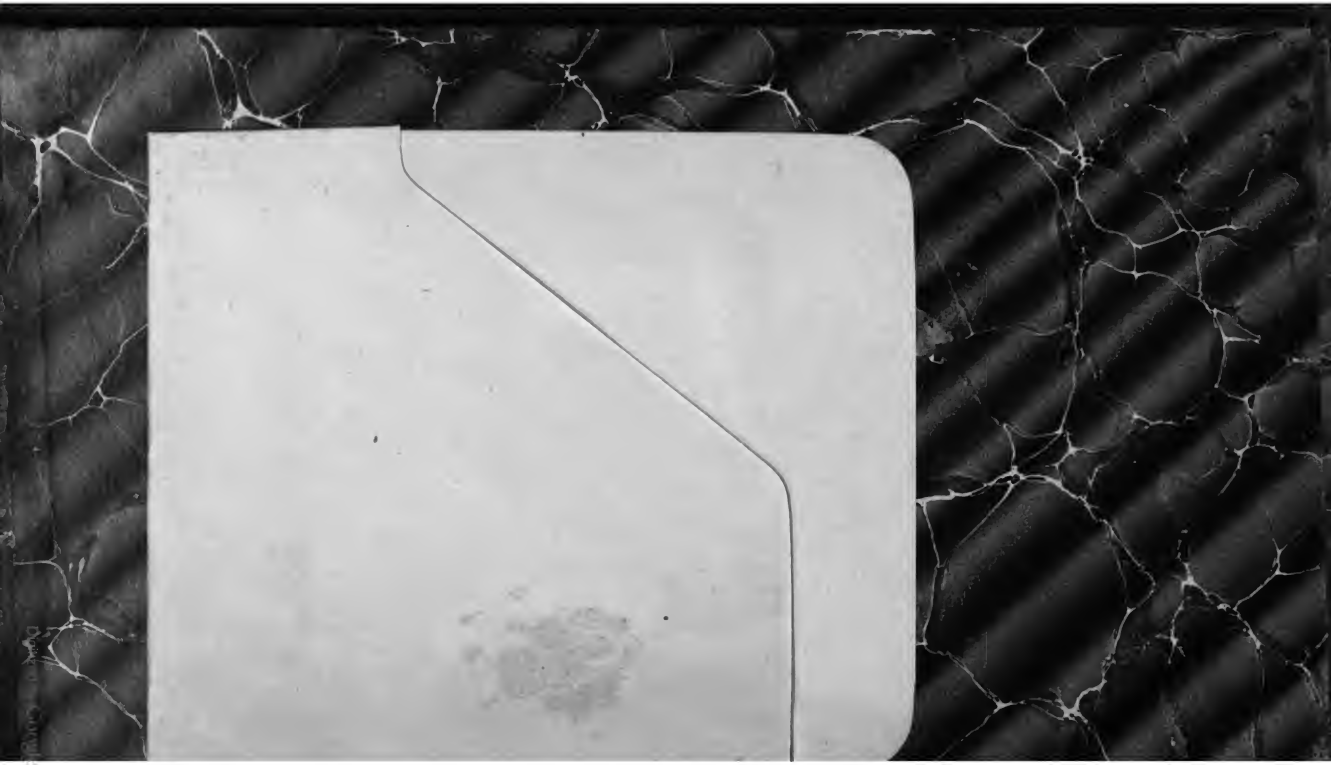
Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

---

lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnötig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion, in Demotion, oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öftrer, Aphepsion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Sikulus, Dionysius Halikarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermutet, Aphepsionem et Phaedonem archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten „unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, „war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern „gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Äschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel geboren.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils v.2
833L56 IM92
Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781.
Lessings Werke : mit einer Auswahl aus s
3 1951 002 080 507 F

Digitized by Google